Cristina Ratto

Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. Siglo xviii



Durante la época virreinal la Sierra Gorda fue una región compleja y conflictiva. Una geografía desafiante y pueblos indómitos representaron un gran desafío para autoridades, pobladores y misioneros. En 1743, como parte de una estrategia más amplia para el control del territorio, José de Escandón fundó cinco misiones y las confió al colegio apostólico de San Fernando de la Ciudad de México. A partir del estudio de las iglesias y la reconstrucción de sus retablos, inventariados en 1762 y 1770, el libro recupera aspectos hoy perdidos de los monumentos, problematiza las relaciones entre el lenguaje visual y el lenguaje verbal, reflexiona sobre la función de las imágenes como medio de transmisión de conceptos; asimismo, indaga sobre los vínculos entre la teoría de la imagen artística, la teoría de la imagen religiosa, la retórica sagrada y las formas de predicación en la segunda mitad del siglo XVIII.

Iglesia de la misión de San Francisco de Tilaco (detalle del segundo cuerpo de la portada). Mediados del siglo XVIII. Sierra Gorda, Querétaro. México.
Fotografía: Cristina Ratto (2018).
Edición fotográfica: Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

La portada de Tilaco recrea un paraíso concebido como un jardín de armonías musicales que tienden un puente entre el cielo y la tierra. La música está presente, en una experiencia visual y auditiva, a través de la gran claraboya que ilumina internamente el coro y que proyecta al exterior como una especie de "bocina" los cánticos y las oraciones; también a través del motivo de las sirenas, que evoca la armonía celestial. Entre la gloria —distante— y la mirada de los indígenas, la Virgen y San José intercedían por los pecadores. En conjunto, el programa iconográfico hace evidente el poder y la elocuencia del arte.

Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. Siglo XVIII


HEÚRESIS

CRISTINA RATTO

Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. Siglo xviii

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la sierra gorda. Siglo XVIII fue elaborado en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN402014: "Historia cultural de la educación en la Nueva España".

Cubierta: Misión de San Francisco de Tilaco (detalle)
Fotografía: Cristina Ratto
Edición fotográfica: Jessica Calderón de la Barca Peña

Fotografías interiores: Jessica Calderón de la Barca Peña y Cristina Ratto
Edición fotográfica: Ana Teresa Hernández Sarquis y
Jessica Calderón de la Barca Peña

Primera edición:
Junio de 2019

ISBN 978-607-30-1577-6

Editado y producido en México

ARTE, RETÓRICA VISUAL Y ESTRATEGIAS DE EVANGELIZACIÓN EN LAS MISIONES FRANCISCANAS DE LA SIERRA GORDA. SIGLO XVIII



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/CpauEuh-E5M

Para Roberto

Gracias a su aliento y apoyo incondicionales
sin los que nada sería posible

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Presentación

Esta investigación no hubiera sido posible sin el intercambio con dos colegas. Quiero agradecer a Lourdes Somohano Martínez, quien me invitó a dar un curso sobre el arte de la Sierra Gorda. Durante una semana en Jalpan, en julio de 2013, compartimos ideas y perspectivas; fue ella quien me transmitió su pasión por el tema y la región. Sobre todo, quiero reconocer a Adriana Álvarez Sánchez, una verdadera compañera que me ha animado y apoyado de manera generosa desde todo punto de vista. La investigación y la redacción final del libro fue parte de su proyecto *Historia cultural de la educación en la Nueva España* y en buena medida fue su extraordinaria disposición para el trabajo interdisciplinario en equipo lo que hizo posible este libro y enriqueció, sin duda, mi experiencia personal y académica.

En lo personal, también quiero agradecer a Roberto Carrillo por haber leído y corregido pacientemente las páginas de este libro y haberme alentado durante los años de intenso trabajo. Su creatividad siempre será parte de mi vida. A Elvira Nava, mi hermana mayor, y a sus hijos Diego y Gonzalo mi gratitud por su apoyo y afecto. La amistad y el intercambio académico a la distancia de Alena Robin y Manuel López Bajonero siempre son motivo de alegría. Nunca olvido el ejemplo de entereza de mis padres, Nicolás y Dora, y de mi hermana Laura.

Finalmente, quiero reconocer el auxilio generoso y entusiasta de mis alumnas: Andrea Beltrán Segura, Jessica Calderón de la Barca Peña, Elizabeth Flores Granda, Ana Isabel Sotelo Olguín y Elizabeth Vite Hernández, siempre dispuestas a asistirme en las clases.

Mi gratitud a Jessica Calderón de la Barca Peña por acompañarme en diciembre de 2018 a la Sierra Gorda y compartir la extraordinaria aventura de tomar las fotos para este libro. A ella y a Ana Teresa Hernández Sarquis también debo la edición fotográfica.

Valoro especialmente a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, al maestro Juan Carlos Cruz Elorza y a su equipo por la disposición para llevar adelante la edición.

La investigación y la publicación del libro fueron realizadas dentro del proyecto *Historia cultural de la educación en la Nueva España* (Proyecto PAPIIT IN402014) dirigido por la doctora Adriana Álvarez Sánchez. Agradezco a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) y al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT).

Notas aclaratorias: (1) En la transcripción de citas documentales considero importante mantener la ortografía y la puntuación original. (2) Al citar los documentos incluyo la referencia completa (archivo y colocación) además del título de los documentos para una clara identificación del contenido.

Introducción

1. La Sierra Gorda, la historia y la historia del arte. Un balance crítico

A principios de 1743 José de Escandón, capitán general de la Sierra Gorda, inició una campaña de reconocimiento de la región. Su objetivo era definir las estrategias para lograr el control de aquel áspero territorio y de sus indómitos habitantes. Una zona clave que durante dos siglos había estado dominada por violentas campañas militares y una labor misionera de muy escaso éxito. De acuerdo con esta primera inspección, durante 1744 fundó las misiones de Jalpan, Tilaco, Tancoyol, Concá y Landa para luego confiarlas a la administración del colegio apostólico de San Fernando de Propaganda Fide establecido en la Ciudad de México.[1] Los pueblos fueron ubicados en lugares escogidos de acuerdo con la abundancia de agua, clima y tierras favorables para el cultivo, además de una nutrida población de indígenas pames; entre 1744 y 1770, las cinco misiones alcanzaron una rápida y sorprendente prosperidad que paradójicamente detonó el proceso de secularización acompañado por un igualmente acelerado declive. Sin embargo, el éxito de la empresa no sólo se relacionó con el pragmatismo de Escandón, sino también con la labor desarrollada por los frailes del colegio de San Fernando, quienes basados en un "gobierno temporal y espiritual" cuidadosamente implementado recurrieron a métodos de evangelización en los que el lenguaje visual fue un recurso decisivo.

Las cinco misiones —incluso para sus contemporáneos— sobresalieron por la extraordinaria arquitectura y por la riqueza de los retablos que guardaban sus iglesias —los que fueron destruidos quizá a principios del siglo XIX y que sólo es posible vislumbrar en los inventarios de 1762 y 1770—. Como huellas de un

[1] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

esplendor extraño y efímero, los edificios contrastan con una terrible historia marcada por la violencia, el desplazamiento y la marginación de los pueblos indígenas de la región. Podría decirse que la historia, el arte y la geografía de la Sierra Gorda se relacionan de manera inextricable. Ubicada al noreste de los valles de Querétaro y parte del sistema montañoso unido a la Sierra Madre oriental, fue para conquistadores y misioneros un verdadero laberinto insondable, fascinante y siniestro, que se interpuso como una barrera para el dominio territorial de la corona española; para las ambiciones económicas de hacendados y mineros y fue concebida como una dura prueba en el imaginario de los evangelizadores. Con cambios abruptos de paisajes, altitudes y climas, con fértiles valles que surgen repentinamente y escarpadas masas montañosas que guardan riquezas minerales, la región permaneció casi indómita, fortificada en su aislamiento natural, y subordinada —mediante un largo y extenuante asedio— a los valles de Querétaro; de tal manera que su tenaz resistencia la condenó finalmente al aislamiento y a quedar supeditada, de distintas formas, a la pujante región de los valles.

Casi de manera análoga a como se sucedieron los acontecimientos desde la conquista, tanto la historia como la historia del arte han postergado y aislado a la Sierra Gorda. En cierta medida olvidada durante el siglo XIX, el interés positivista dio lugar a las primeras recopilaciones de documentos. Así, desde una perspectiva centrada en el acopio de los datos suministrados por las crónicas, hacia la segunda mitad del siglo XX, Manuel Septién y Septién delineó una primera imagen de la historia de la región. Como punto de inflexión entre el costumbrismo y la práctica académica de la historia, su obra concibió el proceso de conquista y evangelización de la Sierra Gorda como un episodio heroico en el que la tenacidad y el valor de los pobladores de los valles se conjugó con la piadosa labor misionera, muchas veces puesta a prueba por los obstáculos de la geografía y la belicosidad de los indígenas.[2] No obstante, y más allá de esta versión de los acontecimientos, circunscrita al relato de los primeros evangelizadores, tanto Francisco del Paso y Troncoso, como Joaquín Meade y Primo Feliciano Velázquez ya habían publicado documentación significativa del siglo XVI para reconstruir sobre todo la fase preliminar de la ocupación.[3]

[2] Manuel Septién y Septién, *Historia de Querétaro. Desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*, t. 1, pp. 23-55.

[3] Información variada sobre la Sierra Gorda puede localizarse en: Primo Feliciano Velázquez, *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*, 4 ts.; Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de la Nueva Es-*

Tras estos pasos iniciales, durante la década de 1970, la historia de la Sierra Gorda fue estudiada desde distintos enfoques que, aún centrados en el acopio empírico de fuentes, avanzaron desde el rescate de un corpus documental muy disperso hacia las primeras interpretaciones del proceso histórico y cultural de la región. En primer lugar, Monique Gustin, interesada en el análisis iconográfico de las portadas de las cinco iglesias de las misiones administradas por el colegio apostólico de San Fernando de Propaganda Fide, ofreció también un panorama histórico que, sobre la base de una valiosa recopilación de datos, abarcó desde el siglo XVI hasta el XIX. La información ya conocida fue leída a la luz de la nueva desde una visión que osciló entre la exaltación tradicional de la labor misionera y la simple condena del sistema económico y político implantado en el virreinato; sobre todo procuró hacer visible la presencia del indígena —muchas veces muda en los documentos—. En la perspectiva de Gustin, el sentido humanitario y paternalista de los frailes —que ella considera se expresó en la riqueza y originalidad del arte— contrasta con la ambición y la crueldad de los hacendados, los funcionarios y los militares. Así, su estudio debe entenderse en el cruce de una historia todavía ceñida a las fuentes documentales —sobre todo a una lectura literal de las crónicas—, una incipiente mirada antropológica y una historia del arte marcada por la descripción iconográfica y limitada a la identificación de fuentes textuales.[4] Un aspecto sin duda relevante en su análisis lo constituye el propósito de describir el proceso de secularización de las misiones, junto con el registro de datos relacionados con el acelerado declive y con el olvido de la región durante el siglo XIX. En consecuencia, desde una mirada actual, el estudio de Monique Gustin de manera indirecta y más allá de sus propósitos, hace evidente la necesidad de revisar un proceso signado por la continua confrontación de intereses. Asimismo, desde la historia del arte aquel estudio pionero permite replantear una serie de problemas, derivados de los nuevos cuestionamientos que atraviesan la disciplina. Surgen entonces las preguntas: cómo dentro de circunstancias tan adversas fue posible la creación de obras con características tan distintivas, cuáles eran las intenciones y los medios de los actores involucrados; en definitiva, cuál fue la función que el arte jugó en este escenario altamente conflictivo.

---

paña, 7 vols.; Primo Feliciano Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, 4 ts. y Joaquín Meade, *La huasteca queretana*.

[4] Monique Gustin, *El barroco en la Sierra Gorda: misiones franciscanas en el estado de Querétaro, siglo XVIII*, pp. 137-201. El capítulo titulado "Iglesias de cal y canto" fue reimpreso con un breve comentario introductorio en Margarita Velasco Mireles, coord., *La Sierra Gorda: documentos para su historia*, vol. 1, pp. 223-297.

Sólo cinco años más tarde María Elena Galaviz, sobre la base de la información provista por el Manifiesto de Jerónimo de Labra, hizo un recuento de las principales rebeliones indígenas y de los intentos misioneros y militares por someter la región. Describió de manera sintética las particularidades étnicas de la zona y trató de identificar geográficamente los pueblos y los parajes citados en las fuentes. A través del recuento de las sucesivas rebeliones trazó la historia de la región —desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XIX— como un dilatado proceso de violentas confrontaciones que sólo el régimen porfirista logró finalmente detener; de acuerdo con su interpretación hasta entonces la región habría sido controlada y los "belicosos guerreros" se habrían convertido en "pacíficos campesinos".[5]

Por último, Lino Gómez Canedo amplió la labor empírica de recuperación documental y se enfocó en la actividad misionera. Sin pasar por alto las primeras incursiones de franciscanos, dominicos y agustinos durante los siglos XVI y XVII, su estudio se dirigió hacia el papel fundamental que los frailes de los colegios apostólicos de Propaganda Fide tuvieron en la evangelización de las fronteras de Nueva España a partir de mediados del siglo XVIII. En cierta medida también intentó recuperar por medio de los documentos, a los actores de la historia —indígenas, criollos y españoles, laicos y misioneros— y problematizar sus intereses y sus visiones, así como pretendió explicar las confrontaciones entre unos y otros desde las circunstancias históricas específicas.[6]

Entretanto el interés por la historia de la región creció, el acelerado proceso de deterioro operado en los edificios comenzó a hacerse evidente. Sin embargo, fue hasta las décadas de 1980 y 1990 que la recuperación de la historia de las misiones de la Sierra Gorda propició las primeras obras de restauración de los edificios. En una fase inicial se elaboró un diagnóstico general de los problemas de conservación más acuciantes. Durante una extensa intervención de seis años, entre 1979 y 1985, un equipo interdisciplinario detectó y reparó las fallas estructurales graves; en particular, se trató de eliminar aditamentos y materiales recientemente añadidos

[5] María Elena Galaviz, "Descripción y pacificación de la Sierra Gorda", en *Estudios de historia novohispana*, vol. 4, 1974, pp. 113-149. El artículo fue reimpreso con un breve comentario en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, vol. 1, pp. 65-101. Por otro lado, "El Informe de Jerónimo de Labra", fuente documental básica para el estudio de Galviz, también había sido ampliamente citado e interpretado por Monique Gustin.

[6] Lino Gómez Canedo publicó su libro *Sierra Gorda un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII)* en 1976. Fue reimpreso por el Gobierno del estado de Querétaro en 1988. La nueva edición de 2011, que estuvo al cuidado de José Luis Soto Pérez, contiene un índice más extenso y tres artículos publicados por el autor después de 1976.

—como pisos, viguerías o cubiertas de concreto— y reemplazarlos con otros que respetaran las características originales. La intención era tratar de preservar la unidad de los conjuntos arquitectónicos. Sobre todo, se consolidaron las fachadas y se realizó la primera restauración de su policromía. La intervención fue acompañada por un estudio histórico-artístico —que sólo resumió los aportes fundamentales de Monique Gustin—. Se añadieron algunas reflexiones y análisis estilísticos muy superficiales, en los que se mezclaron, de manera acrítica, el reconocimiento de supuestas filiaciones renacentistas y barrocas con el manejo de la teoría de la proporción áurea y la identificación de elementos prehispánicos. Finalmente, se realizó el primer levantamiento arquitectónico detallado de los cinco edificios.[7]

Durante los años noventa y en el contexto de la preocupación por la región y por su desarrollo, surgieron dos publicaciones que en estricto sentido reunieron y reeditaron los trabajos previos. En la primera de ellas, se transcribieron partes sustanciales del estudio de 1985 —sin citarlo explícitamente y aún sin corregir algunos errores muy notables—, también se reprodujeron los planos y cortes de los edificios. Sólo se agregó una nueva y muy detallada documentación fotográfica.[8] La segunda publicación reunió en dos volúmenes la reimpresión de un conjunto de estudios que contemplan los aportes más significativos desde el punto de vista geográfico, histórico, etnográfico, lingüístico y arqueológico.[9]

Un nuevo levantamiento arquitectónico, junto con un diagnóstico de problemas de conservación, así como nuevos programas de mantenimiento de los edificios y su entorno quedaron documentados en el expediente técnico que acompañó la postulación de las misiones como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Significativamente, este momento clave para la historia de los monumentos no integró una revisión crítica desde una perspectiva histórico-artística: en términos generales, las ideas de Monique Gustin continuaron vigentes y ninguna revisión sustancial ni nuevos enfoques se incorporaron al análisis.[10]

[7] La obra de Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las misiones de Sierra Gorda*, se publicó en 1985. Contiene la información central sobre el proceso de restauración y el levantamiento arquitectónico.

[8] El libro *Querétaro. Tesoros de la Sierra Gorda* fue editado en 1992.

[9] La obra en dos volúmenes coordinada por Margarita Velasco Mireles se imprimió entre 1996 y 1997.

[10] *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, se editó en 2001.

Por otra parte, estudios recientes de carácter empírico han aportado nueva información documental en torno al problema de las jurisdicciones eclesiásticas y políticas durante los siglos XVII y XVIII. El acopio de datos de orden demográfico y económico ha contribuido a enriquecer el panorama y demuestra en qué medida aún es necesario profundizar en la interpretación histórica de los hechos.[11] No obstante, por ejemplo, los inventarios de las visitas de 1762 y 1770, en los que se describió de manera detallada tanto las iglesias, sus características arquitectónicas, como sus retablos y ajuares eclesiásticos, han sido transcritos y citados; sin embargo, todavía no han sido estudiados o interpretados.

De manera paralela María Teresa Álvarez Icaza, sobre la base de una revisión crítica de la historiografía, planteó una nueva mirada acerca el proceso histórico de la zona. En primera instancia observó que en gran medida el estudio de la Sierra Gorda se había concentrado en el papel de los misioneros de Propaganda Fide y, derivado de ello, sólo en la segunda mitad del siglo XVIII. En consecuencia, demostró que se perdía la posibilidad de interpretar ese período particular desde una visión más amplia que integrara los acontecimientos de los siglos previos y la participación de los agustinos y los dominicos. En igual medida, señaló que en función de una lectura unívoca de las fuentes escritas, las interpretaciones se habían centrado en el papel y las acciones de los frailes, soslayándose la problemática de los indígenas involucrados en el proceso misional.[12] En particular, postuló un nuevo enfoque fundado en los aportes de Eric Langer y Robert H. Jackson. La consideración de algunos estudios enmarcados en el campo de la etnohistoria también resultó clave en la definición del tratamiento del tema. Su perspectiva de análisis planteó la recuperación tanto del lugar de los indígenas —considerándolos como agentes activos que articularon una respuesta compleja de adaptación y resistencia— como el examen del proceso evangelizador a través de la interacción de grupos sociales, económicos y políticos diversos. Así, buscó describir la compleja relación de los múltiples actores involucrados: el indígena, el misionero, el colono y los funcionarios de la administración virreinal.[13]

[11] La investigación de Jesús Mendoza Muñoz, *Las misiones de la Sierra Gorda, una utopía celestial (siglos XVII y XVIII)*, se publicó en 2012.

[12] María Teresa Álvarez Icaza, *Indios y misioneros en el noreste de la Sierra Gorda durante la época colonial*, pp. 9-17.

[13] *Ibid.*, p. 12.

Al mismo tiempo, durante los últimos años la Universidad Autónoma de Querétaro emprendió, desde un enfoque interdisciplinario, un proyecto en el que el pasado y el presente de la Sierra Gorda se conjugaron desde las más diversas posiciones. Las perspectivas arqueológicas se cruzaron con la historia del arte, así como la historia confluyó con la etnohistoria. Inscrito dentro de una visión científica plural, el aporte cualitativo de tal integración surgió en la medida que cada campo de especialización enriqueció y agudizó la mirada de los campos vecinos.[14] Dentro de estas aproximaciones recientes a la región y su historia, vislumbré las posibilidades de examinar el arte de las misiones a partir de algunos de los aportes de los estudios visuales.[15] Mediante la interpretación de la portada de la iglesia de Jalpan y la reconstrucción descriptiva de su retablo exploré los vínculos entre arte y retórica. Observé la convergencia temática de una y otro, y percibí en qué medida fueron un instrumento clave para una estrategia de evangelización centrada en el poder comunicativo del lenguaje visual. En consecuencia, insistí en que la portada y el retablo de Jalpan fueron concebidos como "sermones visuales" con los que se intentaba instruir a los indígenas en los puntos centrales de la doctrina católica. De manera paralela, empecé a preguntarme por quiénes habían diseñado aquellas estrategias.[16]

Por último, una nueva mirada a través de la figura de fray Junípero Serra introdujo algunas preguntas básicas acerca de la función del arte en el proceso de evangelización. Clara Bargellini y Pamela Huckins llamaron la atención sobre los rasgos tipológicos de las iglesias y la disposición de los conjuntos y los vincularon con la arquitectura del siglo XVI. Desde el seguimiento de ciertas constantes formales se acercaron al problema de la intención y la autoría. Con el fin de ofrecer nuevas perspectivas sobre la actividad de fray Junípero en California rastrearon

[14] Los resultados de esta investigación interdisciplinaria aparecieron en el libro coordinado por Lourdes Somohano Martínez y Maribel Miró Flaquer, *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Sierra Gorda*, impreso en 2015.

[15] W.J.T. Mitchell, "Mostrando el ver: una crítica a la cultura visual", en *Estudios visuales*, Núm. 1, 2003, pp. 17-40. El artículo reflexiona de manera concisa sobre los fundamentos de los estudios visuales en tanto campo emergente de investigación. Problematiza el objeto de estudio y la delimitación del dominio disciplinar, así como los puntos de confluencia y divergencia con los enfoques tradicionales de la historia del arte. Sobre todo, Mitchell discute en qué media es posible hacer de la "mirada" un tema y un objeto de estudio.

[16] Cristina Ratto, "Así en la tierra como en el cielo. Arte y retórica visual en la misión de Jalpan", en L. Somohano Martínez y M. Miró Flaquer, coords., *op. cit.*, pp. 96-139.

su presencia en la Sierra Gorda, así replantearon un aspecto central: la renovación del espíritu misionero de los franciscanos en el Nuevo Mundo.[17]

2. Los edificios, las fuentes documentales y las nuevas miradas

En el cruce de los estudios recientes derivados del nuevo interés por la región y su historia, me propuse avanzar en la interpretación de los pueblos misioneros, sus iglesias, la función de las imágenes y el lenguaje visual en la empresa evangelizadora del siglo XVIII, así como examinar este episodio de efímero esplendor artístico en contraste con los terribles acontecimientos que signaron su historia. Sobre todo, quise indagar desde los edificios, las intenciones de quienes los propiciaron, además de entrever la presencia de quienes fueron sus destinatarios. Me acerqué, a partir de los monumentos, al escenario, a los actores en conflicto y a sus recursos. Por tanto, en principio procuré sacar las obras del aislamiento temporal y regional y, a partir de la situación especifica, comenzar a entretejer los vínculos que el proyecto de pacificación de la Sierra Gorda tuvo con la política de la corona, los ideales espirituales e intelectuales del colegio apostólico de San Fernando, así como con el arte y la arquitectura de Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El estudio implicó tareas entrelazadas. En primera instancia, fue necesario describir los edificios y observarlos en su materialidad. Al mismo tiempo, a través del análisis fue ineludible la reconstrucción de una parte importante de sus rasgos distintivos perdidos a lo largo del tiempo. Es probable que los retablos y las pinturas de las iglesias desaparecieran desde principios del siglo XIX. Nada se conserva en la actualidad de aquellos ricos interiores. Derivado de esta pérdida también se desdibujaron las marcas materiales del funcionamiento y el sentido de los espacios. Sin embargo, en la confluencia de la descripción y la reconstrucción surgieron las huellas de los usos, las funciones y las intenciones.[18] Las fuentes

[17] Clara Bargellini y Pamela Huckins, "Junípero Serra's Taste and the Art and Architecture of the California Missions", en Steven W. Hackel, ed., *The Worlds of Junípero Serra: Historical Contexts and Cultural Representations*, 2018, pp. 165-194.

[18] Realizado con medios mucho más limitados, se trata de un ejercicio en cierta medida análogo al planteado desde hace casi una década por *Forensic Architecture*: una agencia de investigación fundada en 2010 por un grupo interdisciplinario con el fin de reconstruir los escenarios de conflictos recientes y descubrir los actos de violencia ejercidos desde los poderes políticos y económicos. La indagación sobre los edificios en el cruce con otros testimonios demuestra que "las ruinas tienen una historia que contar, pero solo si atendemos a su

fueron diversas: los edificios, la información surgida de los procesos de restauración, dos extensos documentos producto de las visitas administrativas y el inventario de la biblioteca del colegio apostólico de San Fernando. Los conjuntos conventuales —intervenidos durante las décadas de 1980 y 1990— han recuperado algunas de sus características formales, rasgos que Monique Gustin sólo pudo vislumbrar a mediados del siglo XX cuando redescubrió los edificios casi en ruinas. El contraste entre las evidencias materiales recogidas por los restauradores y los testimonios documentales hicieron visibles, de otra manera, las cualidades de la arquitectura y me permitieron enriquecer el análisis descriptivo.

Como parte del proceso de secularización de las misiones en 1762 y 1770 se realizaron dos visitas.[19] El resultado fue la elaboración de extensos y prolijos inventarios que descubrieron una imagen detallada de las iglesias, de sus retablos, de las pinturas y de los ajuares de las sacristías. En los minuciosos recuentos también se identificaron los espacios y sus usos. Sin embargo, la mayor riqueza de aquellos testimonios radica en la posibilidad de ver los edificios a través de los ojos de sus contemporáneos. Sobre la base de la revisión de estas ricas descripciones enfoqué el estudio de las cinco misiones. A partir de ella pude establecer la cronología constructiva de los conjuntos conventuales. La interpretación de los documentos también reveló algunas de las características formales y, en rasgos generales, el programa iconográfico de los retablos. Más allá del dato empírico, al observar los edificios a través de las descripciones y leer los inventarios en contraste con los edificios surgió el nexo entre el discurso iconográfico de las fachadas y los interiores de las iglesias. Aún más, el examen de aquellos minuciosos inventarios evidenció la distribución de los espacios y las funciones de las distintas dependencias en cada uno de los conjuntos conventuales. Sobre todo, la posibilidad de recrear el vínculo de algunos repertorios de imágenes dentro de sus circunstancias funcionales específicas resultó clave para avanzar, sobre bases más sólidas, hacia la interpretación de la retórica y la praxis del discurso visual en el ámbito misionero.

---

materialidad como una forma de soporte mediático, como una superficie en la que los hechos quedan grabados." De tal manera, podría considerarse que los edificios ostentan las huellas de los vivos y de los muertos. Eyal Weizman, *et al.*, *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, pp. 6-15.

[19] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 336f-417v. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, vol. 623, "Inventario de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. 1770", s/f.

En función del estudio de los programas iconográficos de las portadas y los retablos localicé el inventario de la biblioteca del colegio apostólico de San Fernando de Propaganda Fide —fundado en 1733 en la Ciudad de México—, institución donde se prepararon los misioneros que estuvieron destinados a la Sierra Gorda entre 1744 y 1770.[20] La revisión de este extenso y complejo documento brindó el universo textual disponible para los misioneros. De modo significativo pude comprobar que una parte importante de las referencias implícitas en las portadas y los retablos se encontraba a disposición de los frailes en la biblioteca. El valor de esta fuente fue clave en la medida que contribuyó a acotar el horizonte de posibles relaciones intertextuales en el análisis iconográfico. Aún más, a lo largo de la reconstrucción de los programas de las portadas y los retablos —sobre todo mediante la interacción temática y funcional de ambos— pude constatar que algunos de los libros —devocionarios, tratados doctrinales, hagiografías y sermonarios— permitían ligar las imágenes con temas específicos. Entonces reconocí que tanto las portadas como los retablos constituyeron enunciados visuales que interactuaron de manera constante junto con la prédica pastoral y formaron parte central de las estrategias de evangelización.

En consecuencia me propuse avanzar desde la historia del arte hacia la historia de la cultura visual. Por un lado, consideré importante asumir que la relación entre palabras e imágenes es asimétrica. Un sólo texto nunca explica una imagen, una imagen nunca ilustra de manera completa un texto.[21] Precisamente en esta relación se funda el poder de la comunicación visual.[22] Las portadas y los retablos

[20] Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Ms. 6411, "Catálogo de la Biblioteca del Colegio de San Fernando de Propaganda Fide".

[21] A principios de la década de 1970, al revisar de manera crítica los fundamentos de la iconología, Ernst Gombrich reflexionó sobre el vínculo entre imágenes y palabras en relación con la función comunicativa del lenguaje visual. Puntualizó que la reconstrucción de un programa iconográfico es mucho más que la identificación de un texto concreto. Si una descripción verbal nunca puede comunicar tantos detalles como una imagen y un texto puede ser ilustrado de muy diversas maneras, el programa iconográfico asume una dimensión discursiva. Puede entenderse como un enunciado que se construye a través de un mosaico de citas y alusiones textuales y visuales dentro de un sistema de convenciones —los géneros—. A través del descubrimiento de este entramado se configura la interpretación; surgen entonces el tema, las posibilidades significativas y la función comunicativa. Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, pp. 9-51.

[22] Michael Baxandall demostró en qué medida el lenguaje visual y el lenguaje verbal son irreductibles. También evidenció en qué medida ambos son inseparables. El lenguaje verbal alude a la visualidad de múltiples maneras. El lenguaje visual modela aspectos específicos de la comunicación verbal. Uno y otro ocupan lugares

de las misiones de la Sierra Gorda pueden considerarse un mosaico de citas y referencias con funciones evocativas y narrativas. Podría decirse que en su configuración desplegaron las estrategias del sermón: citar, aludir y ejemplificar en torno a un tema con una intención doctrinal.

Ahora bien, si se contempla el problema desde aspectos funcionales y comunicativos, entonces también parece necesario problematizar la relación entre imagen religiosa y retórica visual. La cuestión fue intensamente debatida tanto por teóricos del arte, como por teólogos y predicadores entre los siglos XVI y XVIII. Durante los últimos años, la reflexión acerca de la confluencia entre la teoría del arte y la teoría de la imagen religiosa se ha transformado en un campo de estudio fértil que, más allá de la iconografía, explora las múltiples vías de indagación en torno al poder comunicativo de las imágenes.[23] Para el caso de las misiones de la Sierra Gorda este ángulo de observación resultó crucial, en la medida que me permitió superar las discusiones esteticistas y las taxonomías estilísticas.[24] Sobre todo hizo posible ligar aspectos formales, temáticos y proponer una reconstrucción de la *praxis* de las imágenes.

Un panorama general sobre las circunstancias históricas que precedieron y sucedieron a la fundación de las cinco misiones resultó necesario, pero no como un contexto que explique los edificios. De hecho, paradójicamente, no hay nada en aquellos acontecimientos que permita esclarecer, de manera simple, cómo en una región cuya historia aparece signada por la violencia y los enfrentamientos, se levantaron iglesias de una gran riqueza visual en el exterior, con interiores cubiertos por pinturas y esculturas. El fin de este panorama fue ofrecer un fondo para contrastar y problematizar los edificios y las imágenes en su función comunicativa. En consecuencia, el verdadero punto de partida fueron las misiones. Cada una de ellas fue reconstruida en sus aspectos formales y funcionales a través del cruce entre la mirada analítica del presente y la mirada descriptiva del

y funciones determinadas en momentos y culturas diferentes. Las asimetrías de la relación construyen los sentidos y las interpretaciones. Una imagen surge a través de las múltiples confluencias de experiencias verbales y visuales; la interpretación de una imagen también. Autores y espectadores entretejen tramas discursivas y se aluden mutuamente. Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, pp. 15-26.

[23] Fundamentales en este campo son los aportes recientes contenidos en la obra editada en 2012 por José Riello, *"Sacar de la sombra lumbre". La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, y el profundo estudio de Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, publicado en 2015.

[24] Sobre los límites de los enfoques esteticistas y las clasificaciones estilística: Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, pp. 26-27.

pasado.[25] De manera deliberada, en el análisis intercalé el pasado y el presente en la enunciación, con el fin de hacer explícito en qué medida la mirada de los visitadores contrastaba con la mía y cómo ambas convergieron en el objeto reconstruyéndolo —una forma de hacer legible el pasado desde el presente—.[26]

Sobre la base de estas reflexiones dirigí la mirada hacia la Sierra Gorda y tracé los pasos de mi interpretación. Tras un conciso panorama histórico me centré en cada una de las misiones, en el proceso fundacional y en la descripción de los edificios y sus usos. Consideré cada monumento en su especificidad. Examiné las portadas y reconstruí aspectos formales y temáticos de los retablos. Finalmente me acerqué a ambos en tanto enunciados visuales con el fin de vislumbrar sus intenciones.[27] En consecuencia, el estudio es en primera instancia un catálogo descriptivo y analítico. En el último capítulo reuní una serie de ideas derivadas de los datos acopiados durante la investigación; así, la imagen borrosa de los conjuntos arquitectónicos se transformó en un testimonio elocuente de la vida en las misiones y de las estrategias de la evangelización —del uso del sermón, la imagen y las formas de escenificación del rito y la prédica—. Los edificios, como documentos, hablaron de los actores. Se transformaron en un testimonio de la preparación del misionero, de la función de la arquitectura y el lenguaje visual y revelaron algunos aspectos distintivos de la relación entre la teoría del arte y la teoría de la imagen religiosa en el siglo XVIII. El panorama resultante no es completo ni homogéneo —es fragmentario y contradictorio como cualquier porción de realidad—; en algunos aspectos es un caleidoscopio que permite ver la complejidad de la región y del momento. Asimismo, el enfoque, puntual y centralizado, pretendió abrir paso a una mirada más amplia y comprensiva de la época y de los actores y sus circunstancias.[28] Sobre todo, el paso desde la iconografía hacia el examen de la función retórica de la imagen, así como la exploración

[25] Se trata de la confrontación de las dos formas de interpretación identificadas por Michael Baxandall: el participante —quien es parte de la cultura a la que pertenece el objeto— y el observador —quien desde la distancia examina el objeto y debe recrear el sistema de convenciones del que formó parte—. M. Baxandall, *op. cit.*, pp. 127-129.

[26] Sobre el tema de la legibilidad del pasado desde el presente son fundamentales las reflexiones de K. Moxey, *op. cit.*, pp. 23-32.

[27] La cuestión de la intención no se reduce al recuento de lo que pudo suceder en la mente de quien realizó las imágenes o de quien las patrocinó, se trata de una reflexión analítica sobre sus fines y medios, es una cadena de inferencias que surge de la relación entre el objeto y un conjunto de circunstancias identificables. Es una relación ostensible entre el objeto y sus interpretaciones. M. Baxandall, *op. cit.*, pp. 127-129.

[28] K. Moxey, *op. cit.*, pp. 23-32.

del vínculo entre el discurso visual y la prédica pastoral, mostró a los pueblos misioneros como el escenario de múltiples prácticas discursivas orientadas a la imposición de un orden social y religioso.

3. La región y su historia. Breve panorama

Si bien los primeros asentamientos de la Sierra Gorda se remontaron a la segunda mitad del siglo XVI, el interés por la zona creció entre finales del siglo XVII y principios del XVIII en función de un desarrollo económico, cimentado sobre la producción minera, la agricultura, la ganadería y la existencia de un número más o menos considerable de indígenas que podía ser incorporado al sistema productivo como mano de obra en minas, haciendas y obrajes. De tal forma que el dominio efectivo del territorio y el control de la población nativa nómada o seminómada, con diferentes grados de contacto con la cultura virreinal fue el eje estratégico de la nueva política. Dentro de estas circunstancias generales, hacia mediados del siglo XVIII, resulta claro que las cinco misiones administradas por el colegio apostólico de San Fernando de la Ciudad de México se establecieron en el centro de una región tan inestable como conflictiva y que el punto de partida para la incorporación de los indígenas al sistema productivo del virreinato debía articularse a partir de una labor misionera sistemática. Es evidente entonces que el surgimiento, el éxito fugaz y el precipitado ocaso de los cinco pueblos misioneros deben ser interpretados a la luz de los acontecimientos que los antecedieron y los sucedieron y en relación con la extravagante y mágica geografía del lugar.

El primer contacto de los españoles con la región fue casi inmediato a la caída de Tenochtitlan. Los valles y la sierra fueron conquistados y sometidos por distintas vías y aunque la dinámica social y económica de ambos estuvo signada por la riqueza y la pobreza, por el dominio y la subordinación, por la integración y el aislamiento, paradójicamente, sus historias siempre han estado estrechamente vinculadas. Los valles centrales de Querétaro fueron ocupados hacia finales de la década de 1530, en primera instancia, como consecuencia del desplazamiento de grupos de indios otomíes. De los testimonios del siglo XVI puede deducirse que los pobladores originarios —asentados en el área de Nopala y en contacto con pueblos chichimecas desde antes de la conquista— se vieron forzados a migrar hacia el territorio pame, presionados por el avance español, quizá obligados a huir de la zona incluida dentro de la encomienda de Jilotepec —otorgada a Juan Jaramillo— y detenidos sin otra posibilidad, tras la creación

entre 1538 y 1542 de la encomienda de Acámbaro.[29] Así, quedaron cercados, por oriente y occidente, entre los territorios de dos encomiendas y limitados hacia el norte por la desafiante geografía de la Sierra Gorda y sus habitantes. En igual medida, el desplazamiento de otomíes sobre los valles centrales es probable que obligara a los pames a refugiarse en la sierra. El precipitado flujo migratorio sin duda provocó un fuerte desequilibrio poblacional: los españoles desplazaron a los otomíes, los otomíes obligaron a los pames a adentrase en las montañas del norte, quienes a su vez tuvieron que entrar en contacto directo con los jonaces. De esta forma, a mediados del siglo XVI la distribución de los pueblos cambió radicalmente.[30]

De manera paralela, la Sierra Gorda fue cercada desde el noreste. En 1522 Hernán Cortés se adjudicó el señorío de Oxitipa y estableció la encomienda, que incluía la zona de Jalpan y Tancoyol, adjudicada más tarde —en 1533— a Pedro de Guzmán.[31] Una segunda encomienda fue creada en 1554, a partir del pueblo de San Pedro Tolimán fundado en 1532 por otomíes que procedían de Jilotepec. Todo parece indicar que hacia mediados del siglo XVI los poblados de Jalpan y Tancoyol, ubicados en el corazón de la sierra, pagaban tributo y estaban sometidos, aunque de forma muy básica, al orden virreinal. Jalpan pudo haber sido un asentamiento de regular tamaño, compuesto por

[29] Francisco Ramos de Cárdenas, "Relación geográfica de Querétaro" (1582), en P.F. Velázquez, *Colección de documentos*, t. I, pp. 12-15. Marta Eugenia García Ugarte, *Querétaro*, pp. 53-54.

[30] Los pames y los jonaces fueron dos de las "naciones" inicialmente englobadas dentro de la "gran chichimeca". Considerados menos belicosos, los pames habían mantenido contacto con los otomíes. Fueron seminómadas, se extendieron aproximadamente desde Acámbaro y Ucareo por el sur, hasta la zona de Jilotepec y, por el oeste, hasta Ixmiquilpan y Meztitlan. Philip W. Powel, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, p. 52. De acuerdo con los testimonios de mediados del siglo XVIII, los jonaces fueron considerados un pueblo "indomable". Nómadas y guerreros se concentraron en el corazón de la Sierra Gorda sobre todo en los cerros y las zonas más inaccesibles. Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 386-390. M. Gustin, *op. cit.*, pp. 35-40.

[31] "Por la presente en nombre de Su Majestad, deposito vos Pedro de Guzmán, el señor y naturales de Oxitipa con todo su suxeto, y el señor y naturales del pueblo de Xalpa con su sujeto, para que os sirváis de ellos y os ayuden en vuestras haciendas y granjerías, con cargo que tengáis de las industrias y enseñar en las cosas de nuestra Santa Fe católica poniendo en ello toda vigilancia y solicitud posible y necesaria en lo cual os encargo la conciencia y con ello descargo la de Su Majestad y la mía en su real nombre." P.F. Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, t. I, pp. 205 y 248. M. Gustin, *op. cit.*, p. 55. Lourdes Somohano Martínez, "Jalpan en el contexto serrano del siglo XVI", en L. Somohano Martínez y M. Miró Flaquer, coords., *op. cit.*, pp. 54-68.

casi cuatrocientos indios tributarios.[32] Tancoyol, posiblemente, fue sólo una ranchería que reunía unas veinte personas.[33]

Al mismo tiempo, a partir de 1540 el avance español hacia el oeste desde Querétaro, hacia el norte desde Michoacán y hacia el noreste desde Guadalajara, dio lugar a la creación de la provincia de la Gran Chichimeca. Ganaderos y misioneros comenzaron a presionar sobre un amplio territorio poblado por indígenas que, pese a sus características distintivas, fueron englobados bajo el epíteto de "chichimecas", término que rápidamente adquirió connotaciones aterradoras convirtiéndose en sinónimo de salvaje, bárbaro y, sobre todo, de guerrero feroz.[34] Dentro de este escenario la Sierra Gorda se vio afectada en distinta medida por la repercusión de los acontecimientos que se desencadenaron: el levantamiento indígena conocido como la guerra del Mixtón (1540-1542), el descubrimiento de las ricas vetas de plata en Zacatecas (1546) y el estallido de la guerra chichimeca (1550-1600).

El levantamiento de 1540, consecuencia de las incursiones de Nuño de Guzmán hacia el noreste de Nueva Galicia, reveló la capacidad bélica de los diferentes pueblos indígenas. Sobre todo demostró su habilidad para establecer alianzas entre tribus. En igual medida, sólo fue el preludio de las grandes dificultades que deberían enfrentar los conquistadores. Dentro de este panorama la Sierra Gorda se convirtió en un punto de interés estratégico para el virrey Mendoza, quien a partir de 1540 consideró que la región ofrecía la posibilidad de conectar la zona de la huasteca con el centro del virreinato.[35] Tras los primeros registros de actos

[32] De acuerdo con un informe fechado en 1550, el pueblo de Jalpan tenía "dozcientos y doze indios y otros tantos chichimecas. Dan de tributos cada año tres cargas de ropa y nueve xarros de miel y dozcientas aves. Esta de los valles treinta leguas: confina con Xilitla. Esta en sierras muy asperas: tiene por partes tres leguas de termino en ancho y çinco en largo, ay disposición para tener estançias de ganados y donde se pueda criar trigo; es tierra sana, templada y de rregadios." F. del Paso y Troncoso, *op.cit*, vol. 1, pp. 299-300. M. Gustin, *op. cit.*, p. 55.

[33] Según un informe fechado en 1550, Tancoyol tenía "veinte Yndios, dan de tributos cada un año tres cargas de ropa y diez y ocho petates de axi y tres cantaros de miel y doze savanas y sesenta cueros de venados y hazen las sementeras de su amo; esta de la villa doze leguas, confina con Oxitipa, tiene hasta tres leguas de termino, es en parte tierra llana y sierras, es mas fresca que caliente." F. del Paso y Troncoso, *op. cit.*, vol. 1, p. 234. Según Juan de Grijalva los agustinos fundaron en 1557 el convento de Xilitla como doctrina de Meztitlan. Durante la segunda mitad del siglo XVI Jalpan y Tilaco dependían de Xilitla. Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de Nuestro Padre San Agustín*, pp. 173 y 204-205. M. Gustin, *op. cit.*, pp. 55-56.

[34] P.W. Powel, *op. cit.*, p. 20.

[35] María Teresa Álvarez Icaza Longoria, "La subsistencia de los pames del noreste de la Sierra Gorda durante el período colonial", en Jaime Nieto Ramírez, coord., *Sierra Gorda de Querétaro. La Tierra y el hombre*, pp. 160-161. L. Somohano Martínez, *op. cit.*, pp. 57-58.

violentos en el poblado de Concá y Puxingía, hacia 1542, se intentó tanto el control militar como la pacificación mediante campañas misioneras.[36]

La tensión inherente a la avanzada española, los desplazamientos poblacionales y la ocupación territorial fueron aún más intensos a partir del descubrimiento de las vetas de Zacatecas. El potencial económico de la región desató una vertiginosa carrera que impuso la necesidad de fortalecer las vías de comunicación, sobre todo para asegurar el tránsito y los suministros por el camino de tierra adentro. Como una reacción en cadena, las nuevas demandas comerciales detonaron el interés por el aumento de la producción agrícola-ganadera de las ricas regiones de Michoacán, sur de Guanajuato y Querétaro. De tal forma que el control territorial, la pacificación de los indígenas y su incorporación al sistema económico virreinal se transformó en el gran imperativo. Como consecuencia de este incesante ir y venir de plata y abastos a través de un territorio extenso, habitado por diferentes pueblos cuya principal característica común era —según los españoles— su indomable carácter, los caminos de la plata se convirtieron, durante la segunda mitad del siglo XVI, en violentos escenarios para el robo, la tortura y el asesinato.[37]

Si bien a comienzos de la década de 1550 la vía hacia Zacatecas desde México mantenía un tránsito abundante, sólo el tramo entre la capital y la ciudad de Querétaro no ofrecía mayores dificultades. Desde esa ciudad y hasta San Felipe la bifurcación norte del camino bordeaba la Sierra Gorda.[38] El interés económico que despertaba la posibilidad de satisfacer la creciente demanda de los asentamientos mineros, así como la urgencia por mantener seguro el tránsito, quizá, hizo que la mirada se volviera hacia aquella región, hacia sus posibles riquezas minerales, hacia las posibilidades agrícolas de algunos de sus valles y hacia una población indígena que era necesario reducir para incorporarla al sistema productivo. De tal modo que la riqueza minera del norte potenció tanto la dinámica económica de las regiones que rodearon el camino de tierra adentro, como aceleró los conflictos indígenas. Durante la década de 1550 la resistencia de los pueblos chichimecas alcanzó el corazón de la Sierra Gorda. Por ejemplo, se tiene registro de que el poblado de Jalpan fue atacado por "aguerridos chichimecas de la provincia de Jilotepec" entre 1552 y 1556. Durante aquellos años 300

[36] Elisabeth Mejía Pérez Campos, "Los primeros años de conquista en la Sierra Gorda", en J. Nieto Ramírez, coord., *op. cit.*, pp. 126. L. Somohano Martínez, *op. cit.*, pp. 57-58.
[37] P.W. Powel, *op. cit.*, pp. 19-31.
[38] *Ibid.*, pp. 32-46.

indígenas pacíficos del área murieron, la iglesia del pueblo fue quemada y los cultivos destruidos.[39]

De acuerdo con algunos testimonios dispersos puede deducirse que durante los siguientes años la región estuvo bajo constate amenaza. En su relación de méritos y servicios Luis de Carvajal señaló que a fines de 1568 los indios de la zona habían asolado una vez más el pueblo de Jalpan y quemado el convento y la iglesia. Los graves disturbios, extendidos a los pueblos de Jilitla y Chalpuluacan, produjeron la dispersión de los pobladores y la destrucción de las iglesias.[40] De los mismos hechos dejó constancia Juan Chilton. Este mercader aventurero, que en el año 1572 se dirigía desde Pánuco hacia Santiago de los Valles, recogió la noticia del asalto al pueblo de Jalpan, la destrucción del convento y la muerte de los misioneros agustinos.[41]

En síntesis, podría considerarse que durante la segunda mitad del siglo XVI algunos puntos clave habían logrado establecerse como inestables avanzadas en el control territorial. Entretanto, por cuatro vías se buscaba consolidar las posiciones mediante la actividad misionera. Franciscanos, agustinos y dominicos intentaron, una y otra vez, penetrar el territorio, entrar en contacto con los indígenas y desarrollar estrategias de pacificación, reducción y evangelización de los

[39] AGN, Mercedes, IV, 611, "Para que los de la provincia de Jilotepec y Jalpan puedan poner en sus términos las guardas necesarias para el defendimiento de los indios chichimecas bravos", 12 de febrero de 1556. P.W. Powel, *op. cit.*, p. 74 y L. Somohano Martínez, *op. cit.*, p. 66.

[40] P.F. Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, t. I, pp. 314-315. L. Somohano Martínez, *op. cit.*, p. 62.

[41] "Al cabo vine á dar con unos indios salvajes [...] Lleváronme á una de sus chozas, donde me atendieron en el suelo sobre una estera; y viendo que yo no los entendía, trajeron una muchacha india de México, de edad de quince ó diez y seis años, á la cual mandaron que me preguntase en su lengua, de dónde venia yo, y con qué fin habia llegado entre ellos; y añadia ella: '¿Pues no sabes por ventura, cristiano, que estos te han de matar y comer?' A lo que respondí: 'Hagan de mí lo que quieran: aquí estoy.' Y ella replicó: 'Puedes dar gracias á Dios de que estás flaco, y estos temen que tengas viruelas; porque de no ser así, te comerian.' Entonces ofrecí al rey un poco de vino que traia yo en una botella, cosa que estiman sobre todos los tesoros [...] Después me preguntó la muchacha si necesitaba yo algo, y si queria comer alguna cosa. Pedíle que me diese un poco de agua para beber, porque la tierra es muy caliente; y ella me trajo un gran vaso de cristal veneciano dorado, lleno de agua. Admirado yo de ver el vaso, le pregunté que dónde le habia adquirido. Respondióme que el cacique le habia traido de Shalpan [Jalpan], pueblo grande á treinta leguas de este lugar, entre los cerros, en el cual habitan ciertos cristianos, y unos frailes de la órden de San Agustin, á quienes este cacique con su gente mató una noche, y habiendo quemado el convento, reservó entre otras cosas este vaso." Juan Chilton, "Notable relación de Juan Chilton acerca de los habitantes, costumbres, minas, ciudades, riquezas, fuerzas y demas cosas particulares de la Nueva-España, y de otras provincias de las indias occidentales: vistas y notadas por él mismo en los viajes que hizo por aquellas partes durante 17 ó 18 años", en *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística de la República Mexicana*, t. I, 1869, p. 453.

pueblos dispersos en una región cuya geografía era el primer obstáculo a vencer. Quizá, San Pedro Tolimán haya sido uno de los primeros conventos que los franciscanos de la provincia de Michoacán establecieron en la región.[42] La incipiente labor misional se extendió desde Sichú y Rioverde, por Concá, Ahuacatlán, Jalpan y Tancoyol, hasta la Huasteca.[43] Como consecuencia de este primer reconocimiento es posible que se establecieran los puestos misionales de San Juan Tetla, Asiento de Gatos, San Cristobal y San Miguel. Sin embargo, el intento fue efímero pues las misiones quedaron casi abandonadas a partir de 1609.[44] Durante todo el siglo XVII los franciscanos trataron de afianzarse en el centro de la Sierra Gorda con muy escasos resultados. Testimonios fragmentarios revelan que en 1626 alcanzaron las rancherías de Concá.[45] Cuarenta años después establecieron sólo una capilla en Maconí.[46] San Juan Tetla parece haber permanecido hasta finales del siglo XVIII como misión de la provincia franciscana de San Pedro y San Pablo en la Sierra Gorda.[47]

Desde finales del siglo XVI los franciscanos de la provincia del Santo Evangelio también intentaron penetrar en la sierra por el noreste y sureste. De acuerdo con algunos informes dispersos, el convento de Jiliapa (Xiliapan) dependiente de

[42] De acuerdo con la información que fray Isidro Felix de Espinosa reunió durante la segunda mitad del siglo XVIII, el convento de San Pedro Tolimán —el vigésimo primero de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán—, había sido refundado en 1583, "en tierra de guerra, para la manutención y doctrina de los chichimecas convertidos, y conversión de los infieles". Isidro Felix de Espinosa, *Crónica de la provincia franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, p. 321. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, p. 39.

[43] I.F. de Espinosa, *op. cit*, pp. 505-508.

[44] "Sentado por principio que en los primitivos tiempos los religiosos de Nuestro Padre San Francisco, de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán fundaron misiones en la Sierra Gorda, y en el centro de ella en los parajes de San Juan Tetla, Asiento de Gatos, San Cristobal, San Miguel y otras en las vertientes de dicho centro y no habiendo conseguido a instancias de su apostólica predicación y trabajosa tarea fruto alguno en lo indómito e irreductible de los obstinados jonaces, abandonaron las misiones por el año pasado de mil seiscientos nueve, dejando desiertas las iglesias que habían fabricado, como así lo manifiestan sus vestigios." Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 386-387.

[45] P.F. Velázquez, *Colección de documentos*, t. IV, pp. 243. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, p. 43.

[46] Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Archivo Franciscano, Caja 45, n. 1044. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 43-44.

[47] En las actas capitulares de la Provincia Franciscana de San Pedro y San Pablo, de 1729 y 1748, San Juan Tetla aparece como misión de la custodia de Ríoverde. P.F. Velázquez, *Colección de documentos*, t. IV, pp. 180 y 204. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, p. 44.

la custodia de Tampico, atendía el poblado de Escanela antes de 1597.[48] Entretanto, durante la primera mitad del siglo XVII, la posición más sólida en el perímetro de la región fue el convento de Cadereyta —desde él se trató de consolidar la presencia en San Juan Tetla y Maconí—.[49] Por tanto, ni las incursiones emprendidas desde la provincia de San Pedro y San Pablo, ni las organizadas por la provincia del Santo Evangelio alcanzaron un mínimo de estabilidad en el corazón de la Sierra Gorda y, en estos avances infructuosos sobre un territorio en conflicto, los objetivos de ambas comenzaron a superponerse. Durante el siglo XVII la jurisdicción parece haber estado delimitada con claridad; de uno y otro lado se trató de conservar, al menos, los derechos sobre la actividad misionera en la región, aunque en realidad los resultados fueron escasos. Por ejemplo, consta que a mediados del siglo XVII la "Custodia de Ríoverde y Cerro Gordo" extendía, quizá sólo en teoría, su acción hasta Maconí, punto cercano al convento de Cadereyta. Sin embargo, a principios de la década de 1670 se resolvió que la provincia del Santo Evangelio controlara la labor misionera sobre el extremo sureste, de tal modo que la provincia de San Pedro y San Pablo debió replegarse.[50]

La actividad de los agustinos se halla escasamente documentada. Es posible que en el avance desde la huasteca —en particular desde su enclave en Xilitla— entraran en contacto con los pobladores de la Sierra Gorda por el límite oriente. Sí, parece claro que estuvieron a cargo del pueblo de Jalpan desde mediados del

[48] Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Archivo Franciscano, caja 42, n. 948. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 45-46.

[49] "258. Cadereyta. Cinco leguas de Hueychapan al pie de la Sierra Gorda, para reprimir los barbaros Chichimecas que en ella vagueàn en los robos, è insultos, que cada dia cometian, se fundò una Villa de Españoles con autoridad del Señor Virrey Marques de Cadereyta, de este nombre; en ella està un Convento, cuya Iglesia es à N*uestro* P*adre* S*an* Francisco dedicada; viven en ella trecientos Españoles con su Corregidor nombrado por el Señor Virrey, y mas de cien Indios que se han convertido, administrados por los Religiosos: ay quatro haziendas de mays, y cria de ganado menor, y en la sierra un Real de minas; cada dia se van conviertiendo los Chichimecas que por ser la Sierra tan aspera, y dilatada no se hallò mas remedio para co*n*vertirlos. [...] El P*adre* Fr*ay* Marcos de Aguirre intentò fu*n*dar en la Sierra el Pueblo de Maconi, y S*an* Iuan Tetla, que por la poca consistencia de los Chichimecas no tuvo permanencia. El P*adre* F*ray* Francisco de Trejo [...] intentò la misma fundacion, y aunque ayudado del capit*a*n Labra no la pudo conseguir [...] Dos Religiosos de los Apostolicos del convento de la Cruz de Queretaro fueron co*n* espiritu à la empresa, y viendo la dificultad se volvieron, porque si un dia se juntan, à pocos dias llevados de su natural no amanecen..." Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio. Menologio franciscano*, f. 89. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, p. 48.

[50] Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Archivo Franciscano, caja 45, n. 1044. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 43-44.

siglo XVI.[51] Consta que la iglesia y el convento fueron quemados en 1568.[52] Aún más, Luis de Carvajal relató cómo tras controlar la rebelión reconstruyó el pueblo y levantó "un fuerte […] de piedra y cal y dentro de él una iglesia y monasterio" administrado por los agustinos.[53] Todo parece indicar que en 1677 todavía atendían el pueblo de Jalpan y allí se mantuvieron hasta 1744 cuando la misión fue entregada a los frailes del colegio apostólico de San Fernando de la Ciudad de México. Por otro lado, a principios del siglo XVII, a instancias del virrey Velasco los agustinos se hicieron cargo de los pueblos de Puxinquia, Concá, Alpujarra y Tonatico —que hasta entonces había estado en manos de los franciscanos—.[54]

Los dominicos llegaron a la Sierra Gorda a finales del siglo XVII y sus avances fueron igualmente inestables. De acuerdo con una cédula real, la Provincia de Santiago de México obtuvo la licencia para establecerse en la región en 1686. De este documento surge que el provincial fray Felipe Galindo ya había planeado una estrategia misional. Puede deducirse también, a través de los fundamentos de la autorización, que el territorio se mantenía sin control efectivo y los indígenas no convertidos cometían "muchas hostilidades". A la imperiosa necesidad de la evangelización se sumó el argumento económico: la tierra era fértil, abundante y rica en minerales.[55] Un primer grupo de misioneros se estableció en Santo Domingo de Soriano y en San Miguelito —San Miguel de las Palmillas—. Desde 1688 un misionero administraba el asentamiento de San José de los Llanos, y en 1689 otro residía en La Nopalera. Todo parece indicar que Santo Domingo de Soriano fue la cabecera. Fray Felipe Galindo acompañado por el oidor Francisco de Zaraza y Arce se encontraban en aquel poblado hacia 1691, y desde allí iniciaron el avance.[56] Así fue como para finales del siglo XVII los dominicos habían fundado ocho misiones. Cuatro de ellas fueron abandonadas tras incidentes violentos: Nuestra Señora del Rosario de la Nopalera, San José del Llano —ambas cercanas a Cadereyta—, San Buenaventura Maconí y Santa María de Zimapán. La Nopalera y Zimapán habían sido puestos misionales establecidos por los franciscanos entre 1682 y 1683. Las otras cuatro lograron afianzarse: Santo Domingo Soriano, San Miguel de las Palmillas —también conocida como la

[51] *Vid. supra* notas 32 y 33.
[52] *Vid. supra* notas 39, 40 y 41.
[53] L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 62-63.
[54] L. Gómez Canedo, *op. cit.*, p. 60.
[55] AGN, Reales Cédulas, vol. 21, n. 15, f. 36. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 53-59.
[56] AGN, Californias, vol. 38, fs. 74-90. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 53-59.

Cruz del Milagro—, Nuestra Señora de Guadalupe Ahuacatlán y Santa Rosa de las Minas de Xichú.[57]

En síntesis, el siglo XVII fue muy inestable para la región y la actividad misionera se desarrolló con enormes dificultades. Por un lado, se intentó controlar el territorio a través de la concentración de los grupos indígenas. Así se procuró el afianzamiento de la explotación minera, además de promoverse la agricultura y la ganadería. Por otro lado, se trató de organizar el territorio mediante la demarcación de jurisdicciones políticas. El descubrimiento de las minas de Escanela en 1599 fue determinante para la primera mitad del siglo XVII. Sin duda la exploración de vetas en la zona del Cerro Gordo, sumado al reparto de tierras y el surgimiento de haciendas tuvieron un nuevo impacto sobre la población indígena dispersa en los cerros. El asedio a los asentamientos y la afectación al sistema productivo fue constante. La fundación de Cadereyta en 1640 formó parte de una estrategia destinada a poner remedio a la compleja situación, sin embargo no logró los resultados esperados. En agosto de 1650 ocurrió un levantamiento cuyas repercusiones alcanzaron la capital. Gregorio Martín de Guijo dejó constancia del hecho. Apuntó:

> […]llegó nueva a esta ciudad de cómo en el Cerro Gordo, jurisdicción de Pánuco se habían alzado los indios chichimecos, y salido al camino y robado los carros que iban la tierra adentro con mercaderías, y la justicia de la provincia los siguió y cogió hasta en la cantidad de treinta o cuarenta, entre varones y mujeres, y los pusieron en argollas de cuero y con gente de guarda los remitieron a esta ciudad, y el virrey los envió al convento de San Francisco de esta ciudad, para que los tuviesen en él y los catequizasen e instruyesen en la fe católica.[58]

Podría considerarse que la reestructuración de las alcaldías emprendida en 1653 también tuvo consecuencias adversas. Los indígenas desplazados del Cerro

[57] Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, “Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas”, 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 390-391. L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 53-59. Esteban Arroyo, *Las misiones dominicanas en la Sierra Gorda de Querétaro*, pp. 53-88. M.T. Álvarez Icaza, *Indios y misioneros*, pp. 50-64. Lourdes Somohano Martínez, “Los indios pames y jonaces y la reorganización de su territorio. Sierra Gorda queretana. Siglos XVII y XVIII”, en L. Somohano Martínez y M. Miró Flaquer, coords., *op. cit.*, pp. 71-95.

[58] Gregorio Martín de Guijo, *Diario. 1648-1664*, t. 1, pp. 122-123.

Gordo atacaron el pueblo de Jalpan, destruyeron la iglesia y mataron a un número considerable de residentes.[59]

Las campañas militares marcaron las últimas décadas del siglo XVII. Con el fin de organizar incursiones y pacificar a los jonaces —considerados como los indígenas más hostiles—, Jerónimo de Labra consiguió el título de "capitán protector" en 1677. Décadas más tarde, en la relación de méritos presentada por su hijo, se informó sobre el proceso de fundación de las misiones encabezadas por los dominicos y sobre los continuos asaltos de los indígenas durante las décadas de 1680 y 1690.[60] La complejidad de la situación terminó por enfrentar a los hacendados con los mineros por la propiedad de las tierras y a los dominicos con los agustinos por el control de los pueblos misioneros. Entretanto los jonaces atacaban con persistencia las haciendas y los asentamientos, al punto de que en 1700 la villa de Cadereyta y la misión de San José del Llano fueron objeto de violentas agresiones. El panorama parecía tan difícil que el virrey envió dos veces a Francisco de Zaraza y Arce, alcalde de la Real Sala del Crimen, para que informara sobre la situación; primero en 1690 y luego en 1702, justo en vísperas de otro gran alzamiento. Sólo un año más tarde en un informe el funcionario señaló:

> El remedio único y principal de pazificar esta tierra y reduzir estos indios, es el que se haga una casa fuerte en forma de presidio en medio de dicho sitio de Maconí que está en el centro de dicha Sierra Gorda de donde se les haga con poca gente continua guerra a los indios, buscándolos, cuando estén más descuidados, o dejándolos parar en parte alguna, quemándoles sus pocas mieses, como se ha hecho este año, y persiguéndoles hasta despoblarlos de la sierra, o matarlos.[61]

La situación llegó al límite durante la década de 1710. Gabriel Guerrero Ardila, nombrado por el virrey, encabezó una campaña militar que terminó por obligar a los jonaces a internarse en la sierra; los indígenas fueron cercados y

[59] Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 390-391. L. Somohano Martínez, "Los indios pames y jonaces", pp. 71-95.
[60] Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 390-391.
[61] Francisco de Zaraza y Arce, *Templos y casas fuertes en la Sierra Gorda*, p. 13.

finalmente, Jerónimo de Labra alcanzó un acuerdo de paz con los rebeldes en Maconí.[62] A partir de entonces la región alcanzó cierta estabilidad aunque los episodios violentos persistieron. De acuerdo con el informe de Labra, entre 1716 y 1735 los franciscanos intentaron el establecimiento de algunas misiones con muy escaso éxito.[63]

Ahora bien, dentro de este complejo panorama la fundación de los colegios apostólicos de Propaganda Fide fue clave para el impulso de la evangelización en la frontera norte de Nueva España a partir de finales del siglo XVII. El colegio de la Santa Cruz de Querétaro fue creado en 1683, el de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas en 1704 y el de San Fernando de México en 1733.[64] De manera particular y con el fin de pacificar la región, una cédula real fechada en julio de 1739 autorizó al colegio de la ciudad México el inicio de la actividad misionera en la Sierra Gorda. El documento señaló con claridad cuáles fueron los objetivos y los intereses en juego. La corona consideró necesario ocupar las tierras, reducir de manera efectiva a los indígenas y aumentar la productividad económica en función del diezmo. En particular recomendó la evangelización "sin violencia" —podría decirse que, con un sentido pragmático, entendía que la desaparición de los indígenas no convenía ni a Dios, ni al Rey—. Así se instruyó:

> Lo conbeniente, que sera, el que los españoles hagan en aquellas fronteras chichimecas la poblacion por los grandes intereses de mi Real Hazienda, y comun de las provincias fronterizas […] sin mas fin, que el servicio de Dios, y mio […] ofreciendo poner aquella tierra bajo de my obediencia, y hazer aquellos indios infieles domesticables […] las tierras despobladas que havitan los infieles que las infestan, y logrando su reduccion havra muchos que las compren para pastar ganados y hacer sementeras, que aumentaran el valor de los diezmos que me pertenezen en aquellas provincias de la Guasteca […] ofrecese a practicar y conseguir la empresa dandole licencia, sin costa de my

[62] Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 390-399. L. Somohano Martínez, "Los indios pames y jonaces", pp. 79-85.

[63] Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 383-399.

[64] Isidro Félix de Espinosa, *Chronica apostolica, seraphica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España*, pp. 51, 502 y 519.

Real Hazienda, y hazerla mas fazil sin violencia (que dize es la que dificulta) y solo por los medios suaves.[65]

En cumplimiento de la autorización otorgada por el rey, en marzo de 1740 llegaron a la hacienda de la Nopalera José Ortés de Velasco y Juan Pablo Saldaña —frailes del colegio de San Fernando—, con el fin de recabar información para iniciar la labor misionera. Junto con Joaquín de Villalpando, teniente de capitán general de la Sierra, hicieron un recorrido por la zona. Finalmente, solicitaron la elaboración de un informe con testimonios recogidos entre los vecinos de Cadereyta sobre la actividad de las órdenes religiosas antes y después de la pacificación de 1714. De acuerdo con el documento los dominicos mantenían cuatro misiones: Santo Domingo Soriano —en la jurisdicción de Querétaro— San Miguel de las Palmas y Cruz del Milagro —en la jurisdicción de San Luis de la Paz— y Aguacatlán —en la jurisdicción de la villa de Cadereyta—. Los agustinos estaban a cargo de otras tres misiones: Jalpan y Pacula —en la jurisdicción de Cadereyta— y Xilitla —en la jurisdicción de la Villa de los Valles—.[66]

Como parte de un plan que buscó coordinar las acciones de la administración virreinal con la actividad misionera, en 1743 José de Escandón —designado teniente de capitán general de la Sierra Gorda— emprendió una nueva visita. El reconocimiento de la región fue el primer paso de una estrategia que buscaba reorganizar el territorio, someter a los indígenas y demarcar con claridad las zonas asignadas al colegio apostólico de San Fernando de México —de la congregación de Propaganda Fide— y al colegio de Pachuca —que pertenecía a la provincia franciscana de San Diego—.[67] Entre el 7 y el 30 de enero de aquel año recabó la información necesaria para trazar el plan con el que aspiraba controlar la región; lo acompañaron tres frailes del colegio de San Fernando: José Ortés de Velasco, José García y Pedro Pérez de Mezquía. José de Escandón evaluó la situación geográfica, los recursos naturales y la demografía. Su interés se centró en los valles donde se fundarían las misiones que, de acuerdo con su estimación, darían

[65] AGI, México, 690, fs. 1-12. M. Gustin, *op. cit.*, pp. 74-76.

[66] AGI, México, 722, s/f. Lino Gomez Canedo llamó la atención sobre la importancia de este documento. L. Gómez Canedo, *Sierra Gorda.*, pp. 78-88.

[67] Lino Gomez Canedo señaló que el colegio de Pachuca fue administrado por la provincia de San Diego, una rama de los franciscanos descalzos, hasta 1772. Lino Gómez Canedo, "Misiones del Colegio de Pachuca en el Obispado del Nuevo León, en *Humanidades*, núm. XIII, 1972, pp. 411-412. L. Gómez Canedo, *Sierra Gorda*, p. 77.

tributo a la corona en sólo ocho años.[68] Consideró que Tilaco era un "razonable valle de temperamento templado", Jalpan "un pais aproposito con tierras fértiles", Landa un paraje "favorable por la cercanía de agua y la abundancia de pesca", Tancoyol "un vistoso valle de tierras a proposito para la siembra" con abundante leña y observó que Concá disfrutaba de un clima "más caliente que templado" y de "un río caudaloso". Un año más tarde regresó para fundar las cinco misiones que quedaron bajo la administración del colegio de San Fernando.[69] <*Vid. infra* Imagen 1>

No obstante, pese al ímpetu inicial, todo parece indicar que entre 1744 y 1750 las dificultades fueron muchas y los progresos lentos. Un informe de fray José Ortes de Velasco, guardián del colegio San Fernando, fechado en 1748, reflejó los problemas de aquellos primeros años:

> [de las cinco misiones] han desertado muchas familias [...] Empero las que permanecen se aplican medianamente al cultivo de la tierra y otros ejercicios, para que por si solos se puedan mantener [...] Hállense todas las missiones, sin excepción alguna, bien aviadas, pues la que menos tiene cuarenta yuntas de bueyes aperadas y todo lo respectivo y necessario para labranzas y otros oficios.[70]

Así, en un primer balance de la actividad misionera la complejidad de la empresa parecía haber sido claramente evaluada. Si bien las misiones habían alcanzado una estabilidad general que les permitía una economía de autoabastecimiento alimentario, la mortalidad era muy alta, al igual que las continuas deserciones. En Jalpan, la población había aumentado —entre 1743 y 1744— de 933 a 1445 indígenas, probablemente debido a la incorporación de familias dispersas inmediatamente después de la fundación.[71] Sin embargo, en el padrón de

[68] AGN, Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones", Querétaro, 23 de febrero de 1743, fs. 133-156.
[69] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.
[70] Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Archivo Franciscano, Caja 45, n. 1026 (77/1052), "Razón de las missiones que el Collegio de San Fernando tiene en Sierra Gorda, alias Sierra Madre, y el estado que al presente tienen [1748]", fs. 1-2. L. Gómez Canedo, *Sierra Gorda*, pp. 215-220. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 493-497.
[71] Archivo del Colegio de Guadalupe (Zacatecas), Ms. 32, "Carta del Reverendo Padre Comisario de Misiones, fray José Ortes de Velasco, a este Discretorio describiendo las misiones de la Sierra Gorda, Queré-

1748 se registraron 746 defunciones durante las epidemias.[72] Diez años después las muertes se habían casi duplicado, en la medida que entre 1744 y 1758 habían fallecido en la misión 1332 indígenas.[73] Niveles de mortalidad semejantes pueden apreciarse en los otros cuatro pueblos debido a las pestes. Sin duda, también una causa recurrente en la disminución de indígenas reducidos fue la constante deserción. <*Vid. infra* Cuadro 1>

Una figura clave para la etapa de consolidación fue fray Pedro Pérez de Mezquía (1688-1764), quien había sido designado presidente de las cinco misiones. Con una amplia experiencia como misionero junto a fray Antonio de Margil en la evangelización de Texas, eligió a los primeros diez frailes que quedarían a cargo de los pueblos y redactó las instrucciones para el régimen espiritual y temporal de las misiones.[74] Además, organizó el envío, desde España, de tres grupos de frailes, algunos de ellos destinados a la Sierra Gorda.[75] En particular, el segundo contingente —que arribó a Nueva España en 1749— puede relacionarse de manera directa con la fase de mayor estabilidad. Entre ellos se destacaron fray Junípero Serra (1713-1784), fray Francisco Palou (1723-1789) y fray Juan Crespi (1721-1782), todos originarios de Mallorca y con una sólida formación en filosofía y teología.[76] Tal y como se desprende del mismo testimonio de Palou, él y Juan

---

taro, 26 de junio de 1744". L. Gómez Canedo, *Sierra Gorda*, pp. 203-206. M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 447-449.

[72] Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Archivo Franciscano, Caja 45, n. 1026 (77/1052), "Razón de las missiones que el Collegio de San Fernando tiene en Sierra Gorda, alias Sierra Madre, y el estado que al presente tienen [1748]", fs. 1-2.

[73] Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f. L. Gómez Canedo, *op. cit.,* pp. 221-236 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 515-528.

[74] "El *Reverendo Padre* Mezquia, Religioso práctico en estas fundaciones (por haber sido uno de los que el Venerable Padre Margil llevó para las de las Misiones de Texas) comenzó á formar desde luego las instrucciones que debian observarse en las de la Sierra gorda para el regimen espiritual y tempóral de éllas, siendo el mismo que se ha observado en las demás Misiones de los Colegios de la Santa Cruz de Querétaro y nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas en sus espirituales conquistas…" Francisco Palou, *Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre fray Junipero Serra*, p. 25.

[75] M. Gustin, *op. cit.*, pp. 96-107.

[76] Fray Juan Crespi trabajó "…diez y seis [años] en la Mision de *Nuestro Padre Seráfico San* Francisco del Valle de Tilaco, de Indios Pames de la Sierra Gorda, en la que procuró imitar á su amado Lector y Maestro el *Venerable Padre* Junípero, trabajando asi en lo espiritual como en lo temporal, bautizando muchos centenares de Indios, educándolos asi en los Misterios de Nuestra Santa Fé, como en el trabajo temporal, á fin de civilizarlos, y que tuviesen con que mantenerse, y vestirse. Fabricóles una grande Iglesia de cal y canto con sus bóbedas y torre; y solicitó de cuenta del Sínodo le enviasen de México Colaterales y Santos para el adorno

Crespi se habían formado junto a fray Junípero en Mallorca. A ellos se unió fray José Antonio Murgía, de origen vasco, otro de los misioneros vinculados estrechamente a Serra.[77] Serra y Palou estuvieron al frente de la misión de Jalpan, Crespi dirigió Tilaco y Murgía desarrolló su actividad en Concá. En primera instancia, los cuatro frailes parecen haber incidido, de manera directa, en el proceso de construcción de las iglesias y en la provisión de sus retablos —tareas en las que emplearon hábilmente y con sentido práctico su preparación intelectual.[78]

Fray Francisco Palou sintetizó con claridad la estrategia desarrollada por los misioneros que estuvieron a cargo de los cinco pueblos a partir de 1750. De manera concreta señaló que fray Junípero Serra

> [...] para conseguir este espiritual fruto (principal objeto de la Conquista) puso [...] en execucion las instrucciones dadas para el gobierno temporal, luego que llegó á su Misión de Santiago de Xalpan, poniendo todos los medios posibles, para que los Indios tuviesen que comer y vestir, para que hiciesen pie en la Misión, y no se ausentasen de ella por la solicitud de su preciso sustento, para cuyo efecto agenció por medio del Síndico el aumento de Bueyes, Bacas, Bestias, y Ganado menor de pelo y de lana, Maíz, y Frixol, para poner en corriente alguna siembra, [...] con lo que en breve tiempo se empezó á lograr alguna cosecha, que cada año se iba aumentando, y diariamente se repartia despues de haber rezado la Doctrina; y quando estas á expensas de exquisitas diligencias y bendiciones del Cielo fueron creciendo, y eran tan abundantes que sobraba para la mantencion de todos, se instruyó á los Indios, vendiesen (por direccion de los Padres Misioneros) las semillas

interior [...] estudiamos juntos desde las primeras letras hasta concluir la Teología Moral..." F. Palou, *op. cit.* pp. 237-238.

[77] Fray José Antonio Murguía pasó "veinte [años] en las Misiones de los Pames de la Sierra Gorda, en las que convirtió á muchas almas, fabricó una sumptuosa Iglesia, que fué la primera que en aquellas Conquistas se hizo de cal y canto. [...] No era menor el afecto que le tenia el *Venerable Padre* Junípero, pues siempre lo tuvo por perfecto Religioso y grande Operario para la Viña del Señor." *Ibid.*, p. 266.

[78] *Vid. supra* notas 76 y 77. De acuerdo con fray Francisco Palou, fray Junípero Serra había profesado en el convento de Jesús de Palma de Mallorca en 1730. Con posterioridad, estudió en el convento principal de aquella ciudad filosofía y teología y fue lector de filosofía en él. "Antes del año de concluida la Filosofía, obtuvo [...] el grado de Doctor de Sagrada Teologia por la dicha Universidad [Lulliana], en la que regenteó la Cátedra de Prima del Subtil Maestro [Duns Escoto] hasta la salida de la Provincia, y en ella se desempeñó con grande fama de docto y profundo á satisfaccion asi de la Provincia como de la Universidad, y en la dicha facultad sacó a muchos de sus Discípulos borlados de Doctores." En igual medida, Palou destacó su elocuencia como predicador. *Ibid.*, p. 5.

sobrantes; con cuyo valor, se compraron mas yuntas de Bueyes, se aumentó la herramienta y demás necesario para las labores.[79]

Parece claro entonces que el primer objetivo fue la consolidación de una economía de autoabastecimiento. El sustento diario mantenía a los indígenas en el pueblo y el reparto de los alimentos después de la doctrina aseguraba el proceso de evangelización. El paulatino desarrollo de la agricultura y la ganadería, sumado a la incipiente producción de manufacturas básicas —asignadas a las mujeres y los niños— estimuló las prácticas comerciales.[80] La rigurosa implementación del sistema y la perseverancia en su aplicación dieron sus frutos hacia finales de la década de 1750.

Los cinco conjuntos, formados por las iglesias y sus conventos, fueron levantados aproximadamente entre 1750 y 1770. Aunque todavía se conoce muy poco sobre quiénes pudieron trazar los edificios o sobre quiénes los levantaron, resulta evidente que, por sus características, las obras requirieron de arquitectos y alarifes más o menos formados en la construcción. Por ejemplo, las dificultades técnicas relacionadas con la disposición de una planta de cruz latina, el cálculo de las cargas que debían soportar los muros o los contrafuertes, levantar una torre de dos cuerpos o la resolución de bóvedas esquifadas para la nave y el crucero hacen evidente que los frailes sólo se encargaron de conseguir los medios materiales y coordinar una empresa que requería de personas, con diferentes grados de especialización, conocedoras de sistemas constructivos complejos. En igual medida, es muy probable que el diseño del programa iconográfico de las portadas y los retablos estuviera a cargo de los frailes, entretanto la traza y la resolución técnica requiriera de artistas especializados.[81]

De tal manera que, hacia la década de 1760 la creciente prosperidad de las misiones amenazó su propia existencia y acentuó el interés por la secularización. Un incipiente levantamiento y las quejas, supuestamente recabadas entre los indígenas, hicieron evidente que el esplendor de las iglesias no pasaba desapercibido. En

[79] *Ibid.*, pp. 32-33.
[80] *Ibid.*, pp. 33-34.
[81] Consta por el informe de 1761 que los indios habían ayudado "trayendo los materiales y sirviendo de peones, pero la paga de los albañiles, canteros, carpinteros y talladores en algunos colaterales y otras obras que se han hecho, han salido de las limosnas de misas y parte del situado que da el Rey a los ministros…" Biblioteca Nacional, Archivo Franciscano, caja 45, n. 1041 (92/1067), "Estado de las misiones de la Sierra Gorda en 1761", fs. 1-6. Publicado por L. Gómez Canedo, *Sierra Gorda.*, pp. 237-249. Asimismo, Palou señala que en algunos casos los retablos fueron realizados en la ciudad de México. *Vid. supra* nota 76.

particular, los pobladores asociaron las características de los edificios con el progreso económico derivado del sistema implementado por los frailes del colegio apostólico de San Fernando. Así argumentaron: “tienen iglesias mui decentes con los paramentos necesarios para celebrar el S*an*to sacrificio de la Misa y para su culto, y adorno, y principalmente la de Xalpa es iglesia de cobeda mui capaz y con su crucero mui hermoso. Todo lo q*ue* consta por evidencia en todos los pueblos y lugares circunvecinos a las misiones.[82]

Como consecuencia, José de Escandón ordenó una visita en 1762. Si bien el detallado informe presentado por Vicente Posadas permitió constatar el crecimiento material de las misiones —verificable en las características de los edificios, en sus retablos y pinturas, en el ajuar de las sacristías, además del ganado y las herramientas para la agricultura— la secularización se postergó. En 1770 una nueva visita tuvo como resultado la entrega de los cinco pueblos al clero secular. <*Vid infra* Imagen 2>

Todo parece indicar que poco después de que el clero secular se hiciera cargo de las misiones, los pueblos entraron en un pronunciado colapso. A principios del siglo XIX, un informe en favor de la permanencia de los frailes del colegio apostólico de San Fernando en las misiones de California puso como ejemplo las consecuencias negativas que la entrega de los pueblos al clero secular había tenido en la Sierra Gorda. Con claridad se describió el acelerado deterioro de los pueblos y la dispersión de los indígenas. Aunque la argumentación se encaminó a la reivindicación de la labor de los misioneros, se señaló que ellos habían logrado:

> […] en el corto tiempo de 26 años ponerlos en tan buen estado, en cuanto a lo temporal, que eran la admiración de los que por allí transitaban […] Mas en cuanto a lo espiritual que es lo que principalmente debe mirarse y a lo que regularmente se atiende menos, no estaban aquellos indios enteramente formados, necesitaban que los misioneros viviesen más tiempo con ellos. […] Dentro de un año se huyeron a los montes casi todos, y los curas se hallaron de la noche a la mañana sin feligreses. Cuando el señor Arzobispo lo supo, conoció el yerro que había cometido […] Hoy día, Excelentísimo Señor, aún se hallan estos pueblos sin gente y en la mayor miseria…[83]

[82] AGN, Documentos para la historia de México, 2a. serie, vol. 8, exp. 16 y 19. M. Gustin, *op. cit.*, p. 95.

[83] “Respuesta del *Reverendo Padre* Guardián *Fray* Juan Calzada al Excelentísimo Señor Virrey, dándole las razones por las que no han sido entregadas a las Jurisdicciones Real, Ordinaria y Eclesiástica, las misiones de la Alta California” en *Las misiones de la Alta California*, pp. 247-248.

Aún más otro informe abundó:

> Mírese el estado en que se hallan y, por medio de los inventarios de lo que entregaron los Padres misioneros a los jueces real y eclesiástico, cotéjese con el que tenían cuando las recibió el Ordinario, y se verá que aquella grandeza y opulencia, que tanto se cacareaba [...] ha desaparecido y todo se ha vuelto nada. [...] No fueron menester muchos años para esto, pues que el mismo Ill*ustrísi*mo señor Arzobispo Lorenzana, que fue el que tuvo tanto ahinco en secularizar dichas misiones, fue testigo de la catástrofe...[84]

Podría deducirse que los cinco pueblos fueron casi abandonados entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, de tal modo que las iglesias y sus retablos comenzaron a deteriorarse desde entonces. Todo parece indicar que el retiro de los frailes condujo inexorablemente a la desaparición de todo el sistema misionero.

En este punto es necesario dejar que los edificios y los testimonios de sus contemporáneos hablen. Si se enfoca el tema desde una historia del arte, concebida como una historia de la cultura material y visual, las posibilidades interpretativas se enriquecen. Desde este ángulo, los hechos no explican los edificios; por el contrario, el análisis centrado en los monumentos revela aspectos distintivos de las estrategias de evangelización desplegadas por los misioneros del colegio de San Fernando. Los testimonios materiales y los hechos registrados en los documentos, a través de sus correspondencias, descubren nuevas perspectivas sobre el tema. De tal manera que revisar la relación que existe entre el surgimiento y la desaparición de un conjunto de objetos permite encauzar la interpretación, desde la materialidad, hacia los vínculos entre intención y función.[85] ¿Puede el colapso de un período convertirse en un problema de análisis? Tal y como observara Michael Baxandall el final quizá esté presente en el desarrollo mismo o en la naturaleza de algunos fenómenos. Si el crecimiento abrupto ofrece algunos de los elementos para la construcción de la armadura conceptual de sus modos de interpretación, el declive subsecuente podría brindar herramientas análogas.[86] En qué medida la ruina del propio objeto se relaciona con el final de su funcionamiento y, paradójicamente, con su eficacia. Otro ángulo convergente sobre el mismo problema surge del carácter excepcional que

[84] "Parecer formado por el Padre Domingo Rivas a petición de D*on* Joaquín Cortina, en repulsa del informe dado a S*u* M*ajestad* sobre mejoras de la Nueva California", en *ibid.*, pp. 165-166.
[85] Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, pp. VII-X.
[86] Thomas Crow, *La inteligencia del arte*, pp. 81-114.

las cinco misiones todavía ostentan, más allá del deterioro y el paso del tiempo. Su materialidad, sus características formales y su condición de aislamiento, que se revelan en sus formas positivas de apreciación, también deben ser examinadas desde sus implicaciones negativas. La calidad excepcional puede ser incluso una condición que detone el colapso de un conjunto de objetos, así la destrucción de una forma suministra un punto de partida viable en la búsqueda de sus sentidos. Una de las lecciones que deja la perspectiva de Baxandall "es que en circunstancias especiales la historia misma ha ejercido la violencia necesaria para lograr el entendimiento, de modo que el intérprete voluntarioso pueda retirarse de la escena central, dejar que su material haga el trabajo y, así, restaurar cierta validez al ideal de objetividad."[87] Sin olvidar que tal y como lo entendía Baxandall la objetividad es sólo una quimera validada a través la "crítica inferencial", este acercamiento a la Sierra Gorda durante la segunda mitad del siglo XVIII, problematiza "el estrellamiento o el sentido de un final".

[87] *Ibid.*, p. 114.

Imagen 1: AGI, MP-México, 162. Mapa de la Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano hecho por José de Escandón en 1747. Puede observarse la localización de las cinco misiones y los principales poblados.



Imagen 2: AGN, Mapas, Planos e Ilustraciones, Mapa de la Sierra Gorda, 1792, 82 × 63 cm puede observarse la localización de las cinco misiones, los principales poblados y la distribución de las órdenes religiosas a finales del siglo XVIII.



Cuadro 1: demografía de las cinco misiones administradas por el colegio apostólico de San Fernando en la Sierra Gorda.

Misión		1743	1744	1748	1758	1762	1764	1770
Santiago de Jalpan	Personas	933	1445	1205	980	879	955	680
	Familias	221	402	385	286	234	228	—
	Muertos	—	—	746 desde la fundación	1332 desde la fundación	130 última peste	450 desde 1758	—
	Fugitivos	—	—	—	—	14	—	—
Purísima Concepción de Landa	Personas	562	564	401	646	550	537	584
	Familias	153	193	133	186	148	148	—
	Muertos	—	—	279	632 desde la fundación	150 última peste	320	—
	Fugitivos	—	—	—	—	16	—	—
Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol	Personas	641	643	207	549	535	470	442
	Familias	166	218	88	170	159	132	—
	Muertos	—	—	—	531 desde 1747	—	253 desde 1758	—
	Fugitivos	—	—	—	—	40	—	—
San Miguel de Concá	Personas	234	439	248	423	355	365	385
	Familias	57	144	90	133	86	89	—
	Muertos	—	—	216	426 desde la fundación	120 última peste	264 desde 1758	—
	Fugitivos	—	—	—	—	51	—	—
San Francisco de Tilaco	Personas	—	749	416	888	712	704	733
	Familias	105	204	109	235	196	188	—
	Muertos	—	—	181	635 desde la fundación	(c.) 200 última peste	548 desde 1758	—
	Fugitivos	—	—	—	—	(c.) 60	—	—

Fuentes

1743 — AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

1744 — AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

Una síntesis de la situación al momento de la fundación de las misiones, con algunas variaciones en los datos puede encontrarse en Archivo del Colegio de Guadalupe (Zacatecas), Ms. 32, "Carta del Reverendo Padre Comisario de Misiones, fray José Ortes de Velasco, a este Discretorio describiendo las misiones de la Sierra Gorda, Querétaro, 26 de junio de 1744".

1748 — Biblioteca Nacional de México, Archivo Franciscano, Caja 45, n. 1026 (77/1052),"Razón de las missiones que el Collegio de San Fernando tiene en Sierra Gorda, alias Sierra Madre, y el estado que al presente tienen [1748]", fs. 1-2.

1758 Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

1762 — AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 336f-417v.

1764 — Biblioteca del Pontificio Ateneo Antoniano (Roma), Colección Civezza, caja 203/7, "Estado de las misiones franciscanas de Sierra Gorda en 1764", s/f.

1770 — AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, s/f. "Inventario de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. 1770".

I. Las misiones de la Sierra Gorda. Análisis descriptivo



I. 1 La misión de Santiago de Jalpan

El surgimiento del pueblo misionero

José de Escandón entró en Jalpan a fines de enero de 1743; de inmediato valoró las cualidades de la región y el potencial de sus habitantes. De manera pragmática apuntó:

> El país es a propósito, porque el agua es bastante, y las tierras fértiles y abundantes de maderas, por ser su temperamento templado, de que se puede esperar que cultivados los indios por dichos misioneros de el Colegio de San Fernando, en lo espiritual y vida política, como lo acostumbran (según la experiencia que tiene el Teniente de Capitán General) antes de ocho años puedan pagar a S*u* M*ajestad* los reales tributos.[1]

El mismo informe confirma que Jalpan había estado bajo jurisdicción de la orden de San Agustín.[2] Más allá de la precariedad del asentamiento, del testimonio surge que, por entonces, el pueblo se componía de unas 689 personas, entre "gente de razón" —descritos como españoles, mestizos y mulatos—, indígenas mexicas —quizá los descendientes de las primeras familias desplazadas durante el siglo XVII como estrategia para poblar el territorio chichimeca— y, finalmente, "indios mecos" —acaso los pames más o menos afincados—. José de Escandón redistribuyó la población, anexó las rancherías de Piscuintla y Tacama y entregó a los frailes de San Fernando una misión formada por 933 indígenas. El asentamiento, además, contaba con una iglesia —descrita como

[1] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

[2] En el informe elaborado a partir de la visita de 1743 se menciona que Jalpan tenía cerca de ciento sesenta años. En consecuencia, los primeros asentamientos podrían remontarse a la segunda mitad del siglo XVI. *Idem*. *Vid. supra* notas 32, 33, 39, 40 y 41.

un "indecente jacal viejo"— y unas modestas dependencias para habitaciones del fraile.[3] <*Vid. supra* Cuadro 1>

Es así como en 1744, fray Pedro Pérez de Mezquía —quien se hizo cargo de las misiones administradas por el colegio apostólico de San Fernando— recibió de los agustinos una iglesia muy deteriorada, compuesta

> […] de unas paredes de adobe, muy biejas, y su techo de sacate, que todo necesita hazerse de nuebo […] un quarto chico que sirve de sachristia, y otras siete piesas con sus paredes parte de piedra y lodo, parte de adobe, y parte de carrizo embarrado con lodo, todo techado de sacate que son los xacales a que llaman combento, con su cosina de lo mismo, y un corral sercado de adobes, todo maltratado.[4]

Sin embargo, y a pesar de las malas condiciones, de acuerdo con el inventario levantado, la iglesia conservaba un retablo mayor también "mui biejo y maltratado con su sagrario, ocho lienzos de distintos santos y una hechura de bulto del Señor Santhiago."[5] Las pinturas de gran formato de aquel viejo retablo —una *Crucifixión*, una *Virgen de Guadalupe*, un *Santiago*, un *San Nicolás Tolentino* y una *Dolorosa*—, además de las esculturas —con atributos de plata— permiten deducir que la misión no se encontraba completamente desprovista y que el asentamiento no era tan precario. Sobre todo, resulta claro que la intervención agustina en la región fue más o menos regular y que, tal vez con el apoyo de los pobladores, se había logrado proveer la iglesia con retablos y un ajuar básico para el culto. <*Vid. infra* Cuadro 2>

En medio de estas circunstancias puede deducirse que comenzó a reorganizarse el pueblo. Parece claro que en 1744 cuando los franciscanos del colegio de San Fernando se hicieron cargo, ya existía un edificio viejo y deteriorado que tal vez había sido levantado a instancias de los primeros habitantes y se encontraba bajo la administración de los agustinos. La primera noticia que hasta el momento se conoce sobre los avances del nuevo templo es de 1758. De acuerdo con el reporte:

> […] la iglesia todavía no está acabada, por haberse hecho de bóveda y muy grande, aunque ya le falta poco y se está concluyendo; en la que ayudan los

[3] "Hállase esta misión en más lamentable estado que las de Pacula y Giliapa, la iglesia es un indecente xacal viejo: las rancherías de que va hallan dispersos sus indios en los montes, imitando más a las fieras que a los hombres, siguiendo la inicua policía de la gentilidad." *Idem*.

[4] AGN, Provincias internas, vol. 249, exp. 8, "Inventario de la iglesia de Jalpan en 1744", fs. 94-95.

[5] *Idem*.

> indios con su trabajo. La antigua, en que se celebra hoy, está con el aseo que permite el parage, proveída de suficientes altares, con bastantes ornamentos y demás vasos sagrados. Todo con el aseo y limpieza posible, sin que falte nada de lo necessario para la mayor decencia del culto divino.[6]

En consecuencia, es posible deducir que entre 1744 y 1758 el viejo edificio fuera reparado y los retablos renovados; entre tanto, después de 1750, se comenzó la construcción del nuevo. De acuerdo con el testimonio de fray Francisco Palou, habría sido fray Junípero Serra quien iniciara la obra. Ambos habían arribado a Jalpan aquel año y tras una intensa labor de organización pudieron obtener los recursos necesarios para levantar una gran iglesia y proveerla de retablos e imágenes. De acuerdo con Palou

> Luego que el V*enerable* Fr*ay* Junípero vió á sus hijos los Indios en estado de trabajar con mayor aficion que á los principios, trató de que hiciesen una Iglesia de mamposteria con bastante capacidad para encerrar tanta gente: Propuso [...] á todos aquellos Indios, quienes con mucho gusto convinieron en ello, ofreciendose á acarrear la piedra (que estaba á mano) toda la arena, hacer la cal, y mezcla, y servir de Peones para administrarlo á los Albañiles. Diose principio á esta obra [...] y en el tiempo de siete años quedó concluida una Iglesia de 53 varas de largo y once de ancho [44.25 × 9.18 m], con correspondiente crucero y cimborrio, y á continuacion de élla la correspondiente Sacristia (tambien de bóbeda) como asimismo una Capilla que se dedicó al Santo Sepulcro, adornándola con Imágenes y Pasos de la Pasion del Señor, para más aficionarlos á las devotas funciones de la Semana Santa. La Iglesia tambien se adornó con Retablos, Altares, y Colaterales dorados; y en el Coro se puso Organo, buscando Maestro que lo enseñase á tocar á los Indios en las Misas cantadas.[7]

Quizá el conjunto conventual fuera concluido entre 1758 y 1759. Poco después el templo se encontraba terminado con mobiliario e imágenes. La visita realizada en 1762 evoca un edificio espléndido, descrito en todos sus detalles, cuya imagen coincide, en líneas generales, con el testimonio de Palou.[8]

[6] Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

[7] Francisco Palou, *Relación historica de la vida y apostolicas tareas del venerable padre fray Junipero Serra*, p. 34.

[8] En 1762 con la intención de valorar la posibilidad de iniciar el proceso de secularización se ordenó el "reconocimiento de la yglesia, ornatto, labores y aperos" de las cinco misiones. El resultado de la visita, encabezada por Vicente Posada, juez comisario, fue un extenso documento en el que se describen los edificios, incluidos

Como elemento central de la vida en la misión el conjunto arquitectónico, formado por la iglesia, el convento y el gran atrio, dominó y reguló el espacio del pueblo. Esto se puede observar todavía en la distribución actual, donde el conjunto arquitectónico marca el centro de una trama urbana en cuadricula. El emplazamiento y la organización de la misión atendió tanto a los recursos disponibles para el desarrollo de la agricultura y la ganadería, como procuró ordenar el espacio con el fin de reducir a los indígenas a la vida sedentaria, facilitar el proceso de evangelización y lograr su asimilación a la estructura social, económica y política del virreinato. <*Vid. infra* Imagen 1>

Al entregar el antiguo poblado a los frailes del colegio apostólico de San Fernando, José de Escandón elaboró el padrón de congregados y procedió a la formación de un ayuntamiento, mediante la elección de gobernador, alcaldes, alguacil y regidores entre los mismos indígenas. También evaluó el terreno y señaló los límites destinados a la misión. A partir de la pequeña iglesia, el precario convento y las viviendas de los indios, que ya formaban el pueblo, determinó una extensión de terreno de una legua —aproximadamente entre 4000 y 5000 m— en dirección de los cuatro puntos cardinales.[9] Así delimitado, el espacio perteneciente a la misión fue distribuido para que los indígenas "fabricaran sus casas y jacales" de forma ordenada junto a la iglesia, además se señalaron los terrenos de cultivo y los corrales de ganado. De tal manera que, casi veinte años más tarde, de acuerdo con la visita de 1762:

> […] en las ymmediaciones del combentto e yglesia se hallan fabricadas cuattro troxes mui capazes, y fuerttes de gruesa palizada y xacalon de zacatte para

el mobiliario y el ajuar eclesiástico. Además se levantó el padrón de sus habitantes y se dio cuenta de los bienes de labranza y ganados. AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 336f-417v.

[9] "Y teniendo pres*en*te los muchos yndios que se han congregado a ella, y que assi aquellos como el cresido numero de soldados y gente de razon que assimismo se han abensindado en su resinto, y que para su manutencion, ciembra, y cria de ganados nesesitan tener competentes tierras, siendo como son las ynmediatas escabrosas, y las mas ynfructiferas, asignava para aquella dicha mision por los bientos de norte y sur , una legua por cada uno, medida desde las ultimas casas de ella […] reservando hazer asignacion por los del oriente y poniente, para quando tenga hecha vista de ojos de ellos." AGN, Provincias internas, vol. 249, "Auttos de la fundación, de las cinco misiones de Jalpan, Agua de Landa, Tilaco, Tancoyol, y Conca, en Sierra Gorda" [1744], f. 94.

> guardar las semillas fuera de otras cassas de lo mismo que sirven de vibienda a el gobernador fiscales, y ottros nessesarios a la mission la que tiene tierra abiertta de labor como p*ar*a veintte, y ocho o trein*ta* fanegas de sembradura de maiz, y siette o ocho de frixol q*ue* son las que annualmente se culttiban, y las unicas de panllebar que goza estta mission. Fuera de algunos otros pedacittos y rinconadas q*ue* aprovechan los hixos en sus siembras parttículares que seran con cortta diferencia de dies o doze fanegas de sembraduras ademas de ottras milpittas que hazen en los serros que llaman rosas de chile, maiz y frixol para el beneficio, y culttibo de d*ic*ha labor.[10]

En consecuencia, sobre la base de una traza general realizada en 1744, la misión creció y la nueva iglesia mantuvo su función ordenadora como el punto de referencia en el espacio. Próximo al conjunto conventual se emplazaron las construcciones destinadas al gobierno civil y las trojes, alrededor las viviendas y finalmente las tierras de cultivo. Así, entre la descripción de la visita y el monumento conservado surge la imagen del pueblo: sembradíos de maíz y frijol, rozas de chiles y pequeños jacales en contraste con la riqueza arquitectónica y el colorido de la gran iglesia. Podría decirse entonces que tanto los materiales como los recursos formales subrayaron la función y la significación del edificio.

Hito de referencia en el paisaje y elemento ordenador del espacio urbanizado, la iglesia de Jalpan, levantada posiblemente durante la década de 1750, tal y como se conserva en la actualidad presenta planta de cruz latina, torre campanario, una nave de tres tramos, transepto, crucero y cabecera semihexagonal. El coro y el sotocoro profundo —limitado por un gran arco carpanel— ocupan la primera sección de la nave. Cada tramo y el transepto están cerrados por bóvedas de arista. Remata el crucero un tambor octogonal, sobre pechinas, que sostiene una bóveda esquifada de ocho paños con linterna. El presbiterio y la cabecera fueron resueltos mediante otra bóveda esquifada de cinco paños. A través del sotocoro se accede al baptisterio, alojado en el cubo de la torre. Anexa al segundo tramo de la nave se levanta una capilla de planta octogonal cubierta con otra gran bóveda esquifada de ocho paños, coronada por una linternilla. Junto a la iglesia se encuentra el claustro de planta cuadrangular, compuesto por tres crujías de habitaciones contiguas, precedidas por una galería de arcos, y cerrado

[10] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentis*imo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 373f-373v.

por el muro lateral del templo. Un gran atrio, delimitado por una barda perimetral con tres accesos ubicados en eje, precede al conjunto. Podría decirse que en gran medida las particularidades de la iglesia y el convento coinciden con la imagen que surge de tres documentos contemporáneos —las dos visitas y el testimonio de fray Francisco Palou—. Tal vez sorprendidos ante el singular edificio, los funcionarios de 1762 primero, y los de 1770 después, describieron el templo y las dependencias en todos sus detalles. Sobre todo, a través de aquellos minuciosos testimonios es posible observar tanto las características fundamentales del edificio, como conocer las funciones originales de muchas de las dependencias y recuperar, en parte, algunas de las características de los espacios interiores, su pintura mural y los retablos, hoy perdidos. <*Vid. infra* Imágenes 2 y 3>

De acuerdo con la visita de 1762 el atrio fue destinado al cementerio. Por entonces ya contaba con su barda perimetral rematada en forma de "media luna" y sus arcos de ingreso en cada lado.[11] Los visitadores también documentaron que el claustro, en donde se alojaba la vivienda de los frailes y las oficinas de la misión, estaba casi concluido, así como identificaron sus espacios y funciones. En primer lugar, de acuerdo con el testimonio, la portería y dos estancias anexas, además de la caja de la escalera que da acceso al coro de la iglesia, se encontraban en la crujía del frente. Puntualizaron que el portal se componía de:

> [...] dos arcos con su pilar de piedra labrada y dos bobedas que tendra dies varas de largo [8.35 m] sus puerttas que miran denttro de la bibienda curiosamente labradas, se halla en d*ic*ha portteria una messa para altar de cal y cantto con un nicho grande en la pared el que esttá colocado un lienzo de pinttura de nuesttra señora del Socorro, por alrededor con varias pintturas.[12]

Aún más’ de acuerdo con el inventario de 1770, las estancias anexas al portal, de similares dimensiones, contenían diez lienzos de gran formato. A continuación, los visitadores observaron que la serie de cuartos contiguos de la crujía norte del claustro estaba destinada para la vivienda de los frailes y en ella se

[11] El "sementterio el que se esttá acttualmentte fabricando y lebanttadas las paredes de él como vara, y media de altto [1.25 m], y yá trasados sus arcos en los tres lados de el: para que sirban de puerttas, como tambien unas almenas, y medias lunas con que terminan las paredes, denttro del cual sementterio que será de sesentta y cuattro varas en cuadro [53.44 m]." *Ibid.*, f. 367v.
[12] *Ibid.*, f. 372v.

ubicaban además el refectorio y la cocina.[13] Finalmente, como prolongación del transepto, la sacristía y sus piezas anexas formaban la tercer crujía. Podría decirse entonces que la imagen brindada coincide con los espacios del edificio actual y sus rasgos generales, aunque se han perdido las pinturas. En particular, la sacristía fue cuidadosamente descrita en cuanto a sus características arquitectónicas, su pintura mural, las imágenes, el mobiliario, así como el menaje —incluidos los ornamentos y las vestiduras—. El inventario enfatizó la amplitud de las dimensiones, las tres bóvedas de arista —"…de singular hermosura con sus arcos, bazas, pilasttras, cornixas de cantteria" y claves de argamasa—, la "primorosa" pintura de los muros y la luminosidad provista por dos grandes ventanas y una claraboya.[14] <*Vid. infra* Imagen 4>

Los visitadores ofrecieron una imagen igualmente rica de la capilla de la cofradía del Santo Entierro, anexa al segundo tramo de la nave, y del bautisterio, ubicado en el cubo de la torre. En ambos espacios destacaron los elementos arquitectónicos —la bóveda de ocho paños con linterna de la capilla y la bóveda semiesférica del bautisterio— así como enumeraron los lienzos de gran formato que cubrían los muros en ambos espacios y el ajuar destinado al culto. Sobre todo, en 1770 se hizo un recuento pormenorizado del nuevo retablo dorado, una estructura que alcanzaba el alto de la capilla y cuyo ancho se estimó en 9 varas (7.51 m). También inventariaron las imágenes de vestir, casi de escala natural, con sus ajuares completos que se encontraban en el nicho central: una gran cruz, flanqueada por la Virgen de los Dolores, San Juan Evangelista y María Magdalena, todos de más de dos varas (167 cm), además del Cristo yacente con su urna.[15] Asimismo registraron dos lienzos de tres varas y media de alto (292.25 cm) que quizá ocuparan los muros laterales a ambos lados del retablo: un *San Nicolás penitente* y una *Crucifixión*. En el bautisterio destacaron las pinturas sobre lienzo que cubrían las pechinas de la bóveda y un *Bautismo de Cristo*, con marco dorado de dos varas (167 cm).[16] <*Vid. infra* Imagen 5>

[13] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[14] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 370v.

[15] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[16] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or

Sólo ocho años separaron las dos visitas, ambas revelan tanto el acelerado proceso de crecimiento de la misión —reflejado en las características arquitectónicas del conjunto y en la profusión de retablos, pinturas y esculturas—, como permiten un acercamiento al estado original de la iglesia y su función. Por ejemplo, en 1762 los funcionarios puntualizaron que se trataba de:

> [...] una yglesia grande de bobedas de sincuentta, y tres varas de largo, y onze de ancho [44.25 × 9.18 m] con ttres bobedas. En el cañón de ella cada una con un grande escudo de madera pintado, y dorado, que cuelgan de las clabas, su cruzero y presvittero, correspondiente, con su simborrio, y ocho venttanas muy labradas en el que lo ermosean mucho; su linternilla mui bisttosa, todo lo cual estta, pinttado por fuera y asi mismo toda la iglesia por denttro de varios colores, dibuxos.[17]

Por consiguiente, con un vocabulario preciso subrayaron las dimensiones del templo, identificaron los elementos estructurales más importantes —las tres bóvedas de arista de la nave y el cimborrio con linterna— y destacaron la riqueza visual provista por las grandes claves y el colorido de la pintura mural, tanto del interior como del exterior.[18] Podría decirse entonces que ambos testimonios exceden el escueto inventario resultado de un trámite administrativo, a partir de ellos pueden recuperarse no sólo algunas de las características fundamentales del edificio, perdidas a lo largo del tiempo, sino rastrearse el efecto que tuvo en los visitadores, tanto como vislumbrase algunos de los criterios de apreciación prevalecientes.

La descripción de la iglesia enfatizó tanto la solidez, vinculada a los materiales utilizados, como el atractivo de las formas y los colores. Por ejemplo, la

---

d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 367f. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[17] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 366v-367r.

[18] En gran medida la pintura mural se perdió durante el siglo XIX aunque una parte fue recuperada durante la década de 1980. Específicamente, entre 1979 y 1985, se emprendieron los primeros trabajos de restauración de las cinco misiones. Los edificios presentaban serios problemas de conservación. La estabilidad estructural y las cubiertas, que se encontraban muy afectadas, fueron el objetivo inicial. También se inició la consolidación de las portadas y la recuperación de su policromía. A partir de los años noventa, los nuevos programas de restauración apuntaron tanto a los monumentos, como al entorno urbano. *Cf.* Mercedes Gómez Mont (*et al.*), *Las Misiones de Sierra Gorda* y *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad.*

fortaleza de la torre —de cal y canto— se contrapuso con la exuberancia de la portada —pintada de "varios colores" y "dibujos"—.[19] En sus términos los funcionarios observaron cómo, mediante la contraposición entre solidez y colorido, la torre, la portada y el cimborrio definían el volumen exterior del edificio y su dominio del entorno. Esto es especialmente apreciable en la torre. De planta cuadrada y unida a la fachada, está resuelta mediante un cubo de aspecto macizo —que termina al nivel de la portada— más dos cuerpos octogonales rematados por un chapitel. Cuerpos y chapitel reducen su altura y espesor de manera progresiva. Sobresale la riqueza formal de los elementos arquitectónicos y decorativos. Los muros del cubo y el contrafuerte esquinero estaban cubiertos por pintura mural con una trama decorativa que emula los sillares, además de una claraboya mixtilínea —que da luz al baptisterio ubicado en el interior de la torre—. La alternancia de los arcos de medio punto —ciegos y abiertos— con arquivoltas molduradas dan variedad y ritmo a la resolución de los cuerpos superiores de la torre. Las medias columnas salomónicas, de proporciones alargadas, gruesos senos y gargantas estrechas, están cubiertas de zarcillos, hojas y vides. Acantos muy estilizados componen sus capiteles y sencillas molduras recrean arquitrabes, frisos y metopas. Cornisas muy salientes que se quiebran sobre los capiteles de las medias columnas aligeran el perfil de la estructura y subrayan el movimiento helicoidal de las medias columnas. El chapitel, de forma piramidal y planta octogonal, presenta en su base grandes hojas de acanto muy estilizadas —que repiten el motivo de los capiteles de las medias columnas—. Sus vértices se encuentran marcados por una moldura entorchada. Tres tipos de pináculos —que parecen sugerir capullos de flores— añaden riqueza y variedad. El motivo reaparece en el remate de los contrafuertes, el tambor de la bóveda y su linterna. <*Vid. infra* Imagen 6>

La relación de 1762 se detuvo con especial detalle en la portada, uno de los rasgos más llamativos y excepcionales del edificio. Con una mirada atenta se señaló: "la porttada de d*ic*ha yglesia q*ue* es mui sumpttuosa y elebada, de tres cuerpos en forma de colatteral que coxe todo el fronttis ó fachada de la yglesia, labrada de primorosa talla, molduras, figuras, y siette ymagenes de santtos, en ottros tanttos nichos con sus remattes visttosas q*ue* la hermosean, todo de

[19] "Está d*ic*ha thorre que es vien fuertte de cal, y cantto y piedra labrada, lebanttada, y concluidos lo campaniles que son de arcos de piedra labrada…" AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 367v.

manpostteria.[20] Resulta significativo que los contemporáneos reconocieran la riqueza formal de la portada, tanto en sus elementos —figuras e imágenes de primorosa talla, molduras y remates vistosos— como en su composición, a la que describen inequívocamente como un retablo de tres cuerpos. <*Vid. infra* Imagen 7>

La portada de la iglesia —que sobresale ligeramente de la línea del muro— se compone de banco o basamento, tres calles, dos cuerpos y un remate, resuelto mediante un frontón quebrado, de contorno mixtilíneo, que culmina en dos pronunciadas volutas. Toda la superficie está cubierta de una profusa decoración a base de motivos vegetales: acantos, vides, granadas y flores. A ello se suman la variedad y la complejidad con que los elementos arquitectónicos fueron resueltos. Las cuatro basas del banco podrían describirse como dos pirámides truncas invertidas. Del mismo modo, las cuatro pilastras estípites del primer cuerpo presentan fustes muy complejos, profusamente ornamentados. Sus secciones inferiores, compuestas por guardamelletas, sostienen grandes medallones circulares, cada uno con un pequeño ángel que porta un bastón. Sobre ellos, los torsos de ángeles atlantes, que parecen surgir de una corola, soportan las grandes hojas de acanto que dan forma a los capiteles. Las cuatro pilastras estípites del segundo cuerpo fueron resueltas con igual variedad: la sección inferior, en forma de pirámide invertida, soporta un cubo, sobre él gruesas hojas sustentan un vaso del que surgen los acantos que constituyen el capitel. Cuatro nichos se distribuyen entre los intercolumnios del primer y segundo cuerpo, los inferiores rematados por arcos conopiales contienen las esculturas de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, los superiores con arcos de medio punto en forma de veneras alojan las esculturas de la Virgen de Guadalupe y la Virgen del Pilar, las cuatro imágenes están colocadas sobre peanas muy saliente. El remate se compone de dos pináculos adosados, en forma de flor, y dos medias columnas salomónicas, muy delgadas, con vides y hojas.

La calle central articula el eje de la composición, en ella los recursos formales, en cuanto a la riqueza de elementos arquitectónicos y decorativos, se acentúan. El ingreso se resuelve mediante un arco de medio punto, inscrito dentro de un arco carpanel abocinado en forma de venera. El juego del doble arco crea un efecto de profundidad, potenciado por el grueso intradós, los canales convergentes de la gran concha, las molduras del basamento que acompañan la oblicuidad de la escalinata y las jambas en las que se abren los dos nichos delineados por arcos conopiales —con las esculturas de San Pedro y San Pablo—. Sobre el acceso otro juego de doble arco prolonga el efecto: el entablamento del primer cuerpo y el basamento

[20] *Ibid.*, f. 367v.

del segundo se ensanchan sobre la calle central para dibujar, mediante cornisas y molduras, un doble frontón compuesto por un arco de medio punto inscrito dentro de un arco semihexagonal. Casi apoyada en la clave una gran claraboya, de contorno lobulado y forma abocinada, repite el efecto de profundidad del vano de ingreso y da iluminación al coro. Las cornisas y las molduras —también prolongación de los entablamentos del segundo cuerpo— delinean otro arco semi-hexagonal. Finalmente, dos pilastras estípites muy estilizadas enmarcan el espacio destinado al gran relieve del Apóstol Santiago a caballo —hoy perdido—. Los efectos visuales de avance y profundidad, la abigarrada concentración de formas vegetales con sus juegos de asimetrías y la libertad en el manejo y la composición de los elementos arquitectónicos —los que parecen desafiar toda forma de sustentación— son tan sugestivos para la mirada presente como lo fueron para sus contemporáneos.

Recursos similares fueron utilizados en el interior. Especialmente, partir del registro de 1770 es posible evocar un espacio interno abundante en tonalidades y formas que se mantenía en estrecha consonancia con la portada. Según el documento la nave estaba "pintada de colores en las pilastras, cornixas, arcos, pechinas, y medios puntos de las bobedas, y en las claves de ellas labrados de madera los escudos de las armas de N*uestro* P*adre* *San* Fran*cisc*o y de Santiago, y en la de el presbyterio un floron de madera todos pendientes de barras de hierro.[21] De la descripción surge que la policromía que cubría la estructura arquitectónica se fundía con la variedad formal y cromática de las imágenes. De acuerdo con la misma visita la iglesia contaba con siete retablos —incluido el de la capilla del Santo Entierro—, además de un número significativo de pinturas. Todo parece indicar que a lo largo de la nave se dispusieron los catorce lienzos del vía crucis, de 1 vara (83.5 cm), con marco y cruz, y el apostolario compuesto de doce cuadros de 2 varas (167 cm). A ellos se sumaban en el transepto un *San Francisco*, de 3 varas (250 cm), una *Virgen de la Luz*, de 2 varas (167 cm) y un *San Francisco Solano* 3 varas (250 cm).[22] Por la cantidad y el tamaño de los cuadros, el interior pudo asemejarse a una verdadera galería de pinturas. También es posible imaginar que la gran estructura del retablo mayor acentuó la impresión general de un espacio exuberante por la variedad de formas, tonos y reflejos sumados por los retablos dorados, las esculturas estofadas y las pinturas de gran formato. <*Vid. infra* Imagen 8>

De acuerdo con el testimonio de 1762 el retablo mayor era:

[21] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10. Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[22] *Idem*.

> […] mui sumpttuoso en blanco de obra mui pulida con sus esttipittes, cornijas, y demas de moda, como de dies y seis varas de altto, y once de ancho [13.36 × 9.18 m] que llena todo el fronttis del presvitterio ochabado con su sagrario de mucha obra de talla pulida barios nichos grandes y obalos en el con barias ymagenes, y santtos mui hermosas y debottas que lo adornan.[23]

Aún más, la visita de 1770 ofrece un detallado recuento de sus principales elementos, además de una pormenorizada descripción de las imágenes.[24] Se trató de una gran estructura, que cubría de manera completa la cabecera del templo, dividida por estípites en dos cuerpos y tres calles, además del remate. Ambos testimonios revelan también algunos indicios en cuanto a la importancia de sus características técnicas y materiales, así como de sus cualidades artísticas vinculadas con la función. El inventario puntualmente señaló que era una obra realizada en "blanco" —es decir, en carpintería— con su "guardapolvo culebreado".[25] Así se pusieron de relieve aspectos materiales y técnicos. Igualmente, apuntó que era una obra muy "pulida" —esto es, agraciada— y "a la moda". Con ambos términos se distinguieron dos cualidades vinculadas a la apreciación artística del diseño arquitectónico y a su novedad —quizá relacionadas con la utilización de estípites de gran tamaño—. Por último, al ponderar las imágenes —tan "hermosas" como "devotas"— se vinculó, sugestivamente, la calidad artística con la función religiosa. <*Vid. infra* Imagen 9>

Los visitadores se detuvieron sobre todo en el recuento de las principales imágenes, en algunas de sus características materiales y en una cuidadosa identificación iconográfica. Dejaron constancia de la riqueza escultórica y pictórica del retablo mayor. Diez tallas, posiblemente estofadas, de tamaños que oscilaron entre los 107 y los 187 cm aproximadamente, algunas de ellas con atributos de plata, se distribuyeron en el primer cuerpo: cuatro ángeles en los estípites, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco Solano en la calle correspondiente al Evangelio, San Francisco de Asís y San Luis Obispo en la calle correspondiente a la Epístola y en el centro Santiago el Mayor como peregrino y la Inmaculada

[23] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 369v.

[24] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10. Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[25] De la obra de Diego López de Arenas, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco*, puede deducirse que la "carpintería de lo blanco" fue considerada como parte de la construcción y aludía a la técnica de ensamblar y construir con madera.

Concepción sobre el sagrario. En el segundo cuerpo cuatro estípites con las esculturas de los doctores de la Iglesia delimitaron las tres calles. En los nichos San San Bernardino de Sena y San Buenaventura flanqueaban a San Miguel Arcángel. Finalmente, el remate contuvo seis pinturas de formato ovalado, además de cuatro relieves con el escudo franciscano de las conformidades, el de las llagas, las armas de Jerusalén y el emblema dominico. De la comparación entre la portada, tal y como se conserva en la actualidad, y la descripción que del retablo mayor hicieran los funcionarios del siglo XVIII —dos cuerpos, divididos en tres calles por estípites, más un remate— surge que la composición general del retablo parecería replicar la estructura de la portada.

La portada y el retablo como sermones visuales

Tanto los visitadores de 1762 como los de 1770 al referirse a la portada de la iglesia utilizaron específicamente el término portada-retablo. Así no sólo asimilaron su forma y cualidades expresivas, sino que aludieron, de manera implícita, a su función. En la medida que la imagen constituyó una parte fundamental del culto y un instrumento imprescindible para la predicación, los retablos fueron mucho más que simple ornamentación. Combinaron distintos propósitos y funciones complejas. Sobre todo, las imágenes y la prédica se fusionaban en la práctica religiosa. Concebidos como enunciados visuales, los retablos debían cumplir con las reglas de la retórica del sermón: instruir, edificar y conmover. Es decir, explicar la doctrina de manera clara y atractiva, provocar un sentimiento apropiado y recordar los fundamentos de la fe.[26] En consecuencia, la portada de la iglesia de

[26] Michael Baxandall llamó la atención sobre la importancia de considerar las diferentes funciones del retablo. En particular, señaló que respondía a las reglas de la imagen religiosa. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, pp. 62-69. Durante el siglo XVI, el tema fue intensamente discutido tanto por la preceptiva de la Iglesia como por la teoría del arte. En ambos campos, la imagen se relacionó con la prédica. Los preceptos generales del Concilio de Trento —que retomaron las disposiciones vigentes del Concilio de Nicea II— fueron interpretados, en el contexto de la cultura hispánica postridentina, a la luz de la teoría y la práctica de la pintura, por Francisco Pacheco, sobre todo a partir de la obra de Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Pacheco con claridad recordó a los artistas que el fin superior de la pintura era honrar a Dios, enseñar la doctrina y edificar al prójimo. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 248-265. La circulación y la vigencia de este tratado en Nueva España, desde mediados del XVII y durante el XVIII, ha sido ampliamente documentada, sobre todo en cuestiones iconográficas. Sin embargo, aún es necesario profundizar en la recepción de las ideas que sobre la teoría del arte y la imagen religiosa Pacheco desarrolló en el texto. Durante el siglo XVIII, la obra de Juan Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus* (1730) fue clave para las discusiones acerca de la función retórica de la imagen religiosa. La obra fue traducida al español en 1782.

Jalpan puede interpretarse como un retablo exterior que, de modo constante, hacía presente la doctrina e interactuaba de manera diversa con la vida en la misión.

Sobre la base de una estructura formal exuberante en la variedad de los motivos, en los juegos de sutiles asimetrías y en los detalles cromáticos, el argumento del sermón visual en la portada de Jalpan discurrió a través de alusiones narrativas y de la conjunción de tópicos emblemáticos y alegóricos. El programa iconográfico giró en torno a dos temas entrelazados: la misión evangélica de la Iglesia y la defensa de la fe. Subyacía en él un manejo preciso de algunos elementos de la predica doctrinal. En particular, mediante la alusión a acontecimientos prodigiosos, como recurso retórico, se conjugaron la exégesis teológica, la práctica devocional y la narrativa didáctica, expresadas en la selección y composición de las imágenes. De tal forma que, en la portada es posible rastrear la familiaridad y la vigencia de textos hagiográficos, sermonarios, literatura devota y mística, traducidos y adaptados al lenguaje visual. <*Vid. infra* Imagen 7>

En principio, como el fundamento y los pilares de una Iglesia ecuménica, San Pedro —el apóstol elegido por Cristo para fundar la Iglesia— y San Pablo —el apóstol de los gentiles, convertido mediante una revelación—, ubicados en el derrame del gran arco de ingreso, flanquean la entrada al templo y son la base del argumento de una Iglesia militante. Junto a ellos, en los nichos del primer cuerpo, se encuentran Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. Fue precisamente un franciscano de Propaganda Fide quien a principios del siglo XVIII evocó la cercanía de los dos santos y su afinidad con los apóstoles. Fray Isidro Félix de Espinosa, en el *Compendio de la vida maravillosa del Seráfico Padre San Francisco* (1735), insistió en que los fundadores de las dos grandes órdenes mendicantes, a principios del siglo XIII, habían propugnado por la renovación del espíritu evangélico de los primeros apóstoles a través de la labor misional y la predicación.[27] En la misma obra, insistió en la afinidad de ambos al recuperar una antigua tradición sobre sus encuentros, al tiempo que evocó su misión intercesora junto a la Virgen a través del relato de la visión de las tres lanzas.[28] Las reflexiones de Espinosa

[27] Isidro Félix de Espinosa, *Compendio de la vida maravillosa del Seráfico Padre San Francisco*, p. 3. *Cf.* M. Gustin, *op. cit.*, pp. 151-154.

[28] El encuentro de San Francisco y Santo Domingo aparece narrado por Tomás de Celano en la "Vida Segunda" y en "Florecillas de San Francisco y sus compañeros". *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, pp. 315-317 y pp. 831-835. De acuerdo con una antigua tradición, proveniente de la "Leyenda de los Santos", una noche en que Santo Domingo y San Francisco oraban en distintas iglesias, se les apareció Cristo con tres lanzas para destruir el mundo. Los dos santos, junto a María, rogaron y gracias a su intercesión Cristo perdonó a la humanidad. I.F. de Espinosa, *Compendio de la vida*, p. 279.

permiten comprender la interrelación de las imágenes del primer cuerpo de la portada: San Pedro, San Pablo, Santo Domingo y San Francisco, son los propagadores de la fe en la tierra y los intercesores de la humanidad.

El segundo cuerpo y el remate se centraron en el cielo, en los protectores y auxiliadores de los fieles convertidos y de los misioneros: Santiago apóstol —en la imagen de Santiago Mataindios—, la Virgen de Guadalupe y la Virgen del Pilar. En principio, una de las claves para acercarse a la comprensión del programa iconográfico se encuentra en la obra de sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, editada por primera vez en 1670.[29] En este extenso tratado la célebre monja dejó testimonio de sus prodigiosas visiones místicas y desarrolló, a partir de la vida de la Virgen, los tópicos fundamentales de la doctrina inmaculista. Su argumentación combinó, mediante poderosas imágenes, la narración con la descripción de sus visiones; en consecuencia, el texto tiene un fuerte carácter visual y ofrece un repertorio de tópicos narrativos enlazados con un sentido simbólico y trascendente. En gran medida, los relatos incluidos en esta obra permiten interpretar algunos de los temas en la portada de Jalpan.

[29] Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665) fue uno de los personajes más relevantes del panorama religioso y político del siglo XVII hispánico. Consejera del rey Felipe IV, su obra tuvo un papel relevante en la defensa de la doctrina inmaculista, sobre todo, a partir de las últimas décadas del siglo XVII. Sus escritos, en particular la *Mística ciudad de Dios* —reeditada decenas de veces y traducida a distintos idiomas—, la profusa correspondencia con el rey y otras personalidades de su tiempo, más la fama de sus virtudes y milagros la hicieron célebre en todo el imperio. En Nueva España, adquirió un significado especial para las misiones franciscanas del siglo XVIII. La figura de sor María formó parte de la renovación del discurso político y religioso centrado en el fortalecimiento del imperio en términos del dominio territorial y espiritual. Uno de los relatos más difundidos en el contexto novohispano, durante la segunda mitad del siglo XVII, fue la historia de sus milagrosas visitas misionales a Nuevo México. La propagación de este acontecimiento prodigioso estuvo a cargo de fray Alonso de Benavides, superior de las misiones franciscanas en aquel territorio, quien en 1630 elaboró un informe para el rey en el que refirió el portentoso relato de la milagrosa conversión de los indios jumanos y otras tribus de la frontera norte de Nueva España debida a las apariciones de la monja mística. Los detalles de las prodigiosas conversiones fueron recogidos por Joseph Ximenes Samaniego en la "Relación de la vida de la venerable Madre", publicada en sor María de Jesús de Ágreda, *Mystica ciudad de Dios*, t. 1, pp. XCVIII-CII. La historia también fue retomada por Agustín de Vetancurt en *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio. Menologio franciscano*, fs., 96-97. William H. Donahue, "Mary of Agreda and the Southwest United States", *The Americas*, núm. 9, 1953, pp. 291-314. En el contexto misional, la importancia de la figura de sor María de Jesús es tal que aparece representada junto a Duns Escoto en la portada de las iglesias del colegio apostólico de Propaganda Fide de Zacatecas y de la misión de Landa, en la Sierra Gorda. Sobre el impacto de la obra de Sor María de Jesús de Ágreda: Antonio Rubial, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", núm. 72, 1998, pp. 5-37. Jaime Cuadriello, "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en Jaime Cuadriello, Paula Mues Orts y Rosario Inés Granados Salinas, eds., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, pp. 61-205.

El gran relieve de Santiago Mataindios, destruido en 1898, presidía la portada y tal vez fuera semejante al que remata la fachada del convento de San Francisco de Querétaro. La antigua tradición de Santiago el Mayor como el evangelizador de Hispania, el defensor de la fe contra los herejes y el protector de la Península Ibérica fue sintetizada por Diego de la Vega, en el *Parayso de la gloria de los Santos* (1604).[30] Esta obra tuvo una gran difusión en Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, de tal forma que la misma historia milagrosa fue reinterpretada una y otra vez y estuvo vigente durante gran parte del período virreinal. En la región, según la leyenda, Santiago se habría aparecido el 25 de julio de 1522 para auxiliar y dar el triunfo a los caciques otomíes que vencieron a los chichimecas y fundaron la ciudad de Querétaro. El relato de esta aparición extraordinaria se difundió en el siglo XVII y aparece reseñado por Pablo de Beaumont.[31]

Por otro lado, sor María de Jesús de Ágreda, en la *Mística ciudad de Dios*, destacó la figura de Santiago el Mayor, en su papel de misionero y en relación con la Virgen.[32] Al acentuar la cercanía entre uno y otro, a partir del relato de los episodios prodigiosos de sus vidas, María fue presentada como protectora del "primer apóstol que salió a la predicación de la fe".[33] Aún más, en la tercera parte de su obra —que trata de la vida de la Virgen después de la ascensión de Cristo y culmina con su muerte y asunción— relató la historia de la aparición de María a Santiago en Zaragoza, origen de la devoción a Nuestra Señora del Pilar. A través de este episodio, interpretado como el momento definitivo de la conversión de la Hispania, evidente en la revelación de la Virgen en su imagen, subrayó el papel mediador y protector de la Madre de Dios y recordó la promesa de Cristo a sus discípulos.[34]

Así como la Virgen del Pilar fue una de las advocaciones fundamentales para el cristianismo hispánico, la Virgen de Guadalupe lo fue para la Nueva España. La historia de su aparición al indígena Juan Diego, en 1531, se interpretó como un

[30] Diego de la Vega, *Parayso de la gloria de los Santos*, t. 2, pp. 126-138. M. Gustin, *op. cit.*, p. 143.

[31] Pablo de Beaumont, *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, t. 3, p. 106.

[32] *Cf.* M. Gustin, *op. cit.*, pp. 142-148.

[33] "Nuestro gran Apostol Sant-Iago fue de los carissimos, y más privados de la gran Señora del mundo [...] Y tuvo necessidad del amparo de tan gran Reyna; porque era de generoso, y magnanimo coraçon, y de ferventissimo espiritu, con que se ofrecía à los trabajos, y peligros, con invencible esfuerzo. Por esto fue el primero, que saliò à la predicación de la Fè, y padeció marttyrio antes que otro alguno de todos los Apostoles. Y en el tiempo, que anduvo peregrinando, y predicando, fue verdaderamente un rayo como hijo del trueno." Sor María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 3, p. 122.

[34] *Ibid.*, t. 3, pp. 127-138.

hito fundamental en la evangelización. María, revelada en su imagen a través de la advocación de Guadalupe, fue la protectora del indígena convertido y la aliada de los misioneros que emprendían la conversión en los territorios fronterizos o todavía no controlados completamente.[35]

Los paralelismos, en el contexto de la portada de Jalpan, entre Nuestra Señora del Pilar y Nuestra Señora de Guadalupe son claros. De acuerdo con sor María de Jesús, en la aparición de Zaragoza, María entregó su imagen y señaló:

> Y en no*m*bre del todo Poderoso les prometo grandes favores, y bendiciones de dulçura, mi verdadera proteccion, y amparo; porque este ha de ser Templo, y casa mia, mi propia herencia, y possession. Y en testimonio desta verdad, y promessa, quedarà aqui esta Columna, y colocada mi propia Imagen, que en este lugar, donde edificareis mi Templo, perseverarà, durarà con la Santa Fè hasta el fin del mundo. Dareis luego principio à esta casa del Señor.[36]

De modo semejante, de acuerdo con Francisco de Florencia al aparecerse la Virgen de Guadalupe a Juan Diego le habría dicho: "Mi voluntad es que en este sitio se me edifique un templo, en el que me mostraré piadosa Madre contigo y los de tu nación, con mis devotos y con los que me buscaren en sus necesidades […] yo te pagaré con beneficios este trabajo".[37]

En consecuencia, en la misión de Jalpan, Santiago aparece ligado a dos advocaciones de María, dos imágenes que en España y Nueva España desempeñaron un papel decisivo en la propagación y defensa de la fe. Para los franciscanos de los siglos XVII y XVIII, a partir de la reinterpretación de la literatura devota, Santiago fue el apóstol modelo para los misioneros, un protector para los conquistadores y el discípulo de Cristo más cercano a la Virgen, quien milagrosamente se habría revelado a las primeras comunidades cristianas de Hispania y a los primeros

[35] El vínculo entre Santiago y la Virgen de Guadalupe aparece en el retablo mayor de la catedral de Saltillo (hoy perdido). De acuerdo con una fotografía de alrededor de 1860 la figura central del retablo era una escultura de Santiago peregrino, de la segunda mitad del siglo XVIII, con el bordón y el libro que recuerda la epístola que escribió y que forma parte del Nuevo Testamento. La imagen actualmente se conserva en la catedral. Santiago era el santo patrón de la parroquia, convertida en sede de la diócesis de Linares entre 1777 y 1792. La fotografía muestra que en el tercer cuerpo, entre dos esculturas de arcángeles sobre peanas, había un lienzo de la Virgen de Guadalupe. Su presencia en el retablo mayor, sobre Santiago, sugiere una comparación con la Virgen del Pilar de Zaragoza: la Guadalupana, patrona de Nueva España, tomaría el lugar de la Virgen del Pilar, patrona de España. Clara Bargellini, *La catedral de Saltillo y sus imágenes*, pp. 73-76.

[36] Sor María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 3, p. 134.

[37] Francisco de Florencia, *Zodíaco mariano*, p. 86.

indígenas convertidos de Nueva España. Además, ambas representaciones marianas, en el contexto de la portada de Jalpan fueron dos madres protectoras y dos imágenes misioneras. Así, podría decirse que de manera elocuente el programa iconográfico recordó con insistencia algunos de los tópicos más recurrentes de la literatura devota y de la prédica evangelizadora.

Un conjunto de motivos emblemáticos y alegóricos reforzaron el argumento. En el banco las águilas bicéfalas que devoran la serpiente funden dos imágenes: el águila imperial de los Habsburgo y el águila mexica. En este sentido, como símbolo del poder temporal —que los Borbones conservaron como representación del imperio— la figura heráldica afirmaba las prerrogativas espirituales y temporales del rey —como patrón de la Iglesia de Indias—, al tiempo que aludía a la tradición mítica del origen del imperio azteca. El dominio territorial de la corona fue presentado bajo la resignificación de la alegoría fundacional prehispánica. Se trató de un símbolo muy elocuente, si se considera que la comunidad de Jalpan es probable que estuviera formada, en un inicio, por descendientes de familias mexicas desplazadas durante el siglo XVII.

Sobre la banda superior del basamento aparecen cuatro granadas. Este motivo enlaza, simbólicamente, el primer cuerpo con el segundo. En los textos patrísticos la granada fue considerada como una metáfora de la Iglesia, porque del mismo modo que el fruto contiene una infinidad de granos, la Iglesia une en una sola creencia a los pueblos más diversos. Mediante ellas se reforzó visualmente el imperativo misional de los apóstoles —San Pedro y San Pablo— y sus herederos —Santo Domingo y San Francisco— en la propagación de la fe. En igual medida, las granadas pueden interpretase como un símbolo de castidad, en la cita del Cantar de los Cantares (4:12-13) y, por tanto, una alusión mariana vinculada a las advocaciones de la Virgen de Guadalupe y la Virgen del Pilar. Por último, las granadas han sido asociadas con Cristo, así junto con las vides y los pámpanos que cubren toda la portada, son también metáforas pasionarias.[38]

[38] El sentido de la granada como metáfora de la Iglesia y de Cristo puede verificarse en un sermón de principios del siglo XVII. En él, la granada evoca el sacrificio redentor de Cristo a partir de la descripción y el sentido simbólico de las vestiduras del sacerdote en el Éxodo. El autor retoma los comentarios de Primasio, obispo de Adrumeto (siglo VI) y de Hugo de San Caro, cardenal (c. 1200-1263). "Primacio, y Hugo Cardenal, con otros dizen, que esta vestidura de jacinto era imagen de la humanidad de Christo Señor nuestro […] y las granadas y campanillas de oro símbolo de sus Sacrosantas Llagas, con que rematò su vida; como aquellas eran el remate de la vestidura Pontifical, la granada es símbolo del amor porque encierra dentro de si tan unidos sus granos, con suma paz y concordia." Geronimo de Aldovera de Monsalve, *Discursos en las fiestas de los santos*, t. 2, pp. 730-731.

La gran cortina que rodea la claraboya del coro, tanto como la que corona el relieve de Santiago no son sólo simples elementos ornamentales. En este caso es un motivo que podría derivar de una interpretación simbólica del velo que colgaba delante del *Sancta Sanctorum* en el templo de Jerusalén. De acuerdo con los evangelios (Mt 27:51, Mc 15:38, Lc 23:45), el velo se rasgó en dos en el momento de la muerte de Jesús. San Pablo, en la Epístola a los Hebreos (6:19 y 10:20) interpretó el acontecimiento como una metáfora del cuerpo de Cristo y como una señal del cumplimiento de la palabra de Dios. Mas tarde, los padres de la Iglesia consideraron este acontecimiento como la revelación de la nueva fe. Visualmente, dentro de la tradición medieval, el velo que se rasga —símbolo de la revelación y manifestación divina— fue representado como una cortina abierta; el tópico visual fue retomado una y otra vez durante los siglos XVII y XVIII, con diferentes matices de sentido.[39] En consecuencia, en el contexto misional, la cortina pudo funcionar como una metáfora de la revelación: Dios se revela en la aparición de Santiago, en la alegoría de la luz filtrada por la claraboya y en la oración en el coro; en síntesis, el motivo recordaba que Dios se manifiestó, a través de diferentes medios, para la salvación de los indígenas. Por último, los escudos de la orden, el de las cinco llagas —ubicado sobre el arco de ingreso— y el de los brazos cruzados —en el tímpano del primer cuerpo—, además del cordón franciscano —que delinea el contorno superior de la claraboya— sostenido por los ángeles, afirmaron la presencia de la orden y recordaron su obra misionera.

En consecuencia, la portada discurría, en una lectura ascendente, desde la tierra al cielo; así, presentaba a los apóstoles y a los santos como predicadores y defensores de la fe. En una lectura descendente, desde el cielo a la tierra, descubría ante los ojos de los indígenas, a quienes obraron milagros en auxilio de la propagación del mensaje divino. Aún más, cubierta completamente por follajes y flores —los pámpanos y las vides recuerdan el sacrificio redentor de Cristo, los lirios y las granadas las letanías de la Virgen—, la portada se presentaba metafóricamente como las puertas del cielo en la tierra y anticipaba el paraíso para los convertidos sinceramente. De tal forma que al trasponer la entrada, se abría el camino de la salvación en la tierra. Cada imagen —como tópico visual— evocaba narraciones, alegorías y emblemas que permitían hacer evidente y ampliar las reflexiones en torno a los temas centrales del discurso evangelizador.

[39] Johann Konrad Eberlein, "The Curtain in Raphael's Sistine Madonna", *Art Bulletin*, vol. 65, Num. 1, 1983, pp. 61-77.

La prédica doctrinal se prolongó en el interior de la iglesia. Fue muy frecuente, durante el siglo XVIII en Nueva España, que la portada y el retablo mayor mantuvieran un nexo temático. Todo parece indicar que en ella se iniciaba el discurso y que, como punto de partida y preámbulo, funcionaba como una invitación a entrar y un recordatorio de la reflexión que culminaba en el interior.[40] De tal manera que quien ingresaba en la iglesia debía buscar y esperar el desarrollo de argumentos y el desenlace de una prédica. Esto resulta muy claro en la iglesia de Jalpan. <*Vid. infra* Imagen 9>

Según las visitas de 1762 y 1770, el retablo mayor cubría de manera completa la cabecera del templo. Sobre todo, la calle central —con las esculturas de la Purísima Concepción, el apóstol Santiago y San Miguel Arcángel, rematada por el lienzo de San Fernando Rey— podría interpretarse como una glosa sobre el tema de la portada. De ambos testimonios se deduce que el apóstol Santiago vestido de peregrino presidía el retablo.[41] La escultura estofada, con diadema de plata, de más de un metro, se encontraba en el nicho central del primer cuerpo. La tradición iconográfica reconoce dos formas de representación del apóstol.[42] Por un lado, la imagen del Santiago peregrino —con la esclavina, el báculo, el sombrero y la concha con la que bautizaba— fue una evocación del apóstol evangelizador de Hispania, cuyo cuerpo, como sor María de Jesús rememoró, habría sido milagrosamente transportado al santuario de Compostela, después de su martirio y muerte. Así, su figura hacía presente la vocación misionera de la Iglesia. Por otro lado, el Santiago montado a caballo, armado con espada y en el acto de derrotar a los moros —y más tarde a los indios— aludía tanto a la milagrosa

[40] Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, p. 84. Clara Bargellini, *La catedral*, pp. 71-72.

[41] Posiblemente se tratara de una imagen semejante a la conservada en la catedral de Saltillo. *Vid. supra* nota 35.

[42] Las dos formas de representar a Santiago fueron claramente descritas por Juan Interián de Ayala. "De dos maneras pintan frecuentemente los Pintores al Apostol Santiago hijo de Zebedéo, principal Patrón de España [...] Píntanle en trage de peregrino, afianzado en un grande báculo, de donde está colgando una bolsa, y sobre los hombros aquel género de adorno, ó vestidura, que los Españoles llamamos Esclavina; y ademas, con un sombrero bastante grande, adornado de conchas [...] Todo esto discurro habrá dimanado, de haber recorrido este Apostol con mucha presteza [...] la España, donde fué transportado su cuerpo desde Jerusalén, y se venera con el debido culto. Otros le pintan con espada, y un libro abierto [...] Píntanle tambien muchas veces montado a caballo, armado con la espada, rompiendo por en medio de los esquadrones de los Moros, y persiguiéndolos hasta matarlos. Lo que se hace muy bien, y con no pequeña gloria del nombre Español, por haberse visto muchas veces pelear en el ayre á favor de los españoles..." Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, t. 2, pp. 315-316.

aparición del santo en el siglo IX, en auxilio de las tropas del rey Ramiro I, como a las reinterpretaciones del milagro en el Nuevo Mundo. En este caso, se trató del protector de los misioneros y el defensor implacable de la fe. En consecuencia, la portada-retablo y el retablo mayor, vincularon las dos facetas del santo patrono de la misión. De manera elocuente, recordaron la labor persuasiva del misionero que transmitía la fe, al tiempo que pretendía comunicar a los indígenas que la justicia de Dios alcanza a los idólatras y a los apóstatas. Quizá, era una expresión metafórica de la idea de que Santiago, dentro de la iglesia, era un elocuente predicador para los convertidos, pero fuera de ella era un justiciero implacable.

Debajo de Santiago, coronando el sagrario, se encontraba una escultura, quizá estofada y posiblemente casi de escala natural, de la Inmaculada Concepción. Esta advocación de la Virgen ofrecía un matiz sobre el papel de María, que se complementaba con la portada-retablo. La imagen ligaba visualmente a la Madre de Dios con el sacrificio del Hijo —presente en el sagrario—. Así, el discurso insistía en el papel corredentor de María y, por tanto, a partir de él recordaba que la Virgen del Pilar —patrona de España— y la Virgen de Guadalupe —patrona de América desde 1736— amparaban a los súbditos leales del imperio que había aceptado la verdadera fe.

En el tercer cuerpo, una escultura de San Miguel Arcángel, de aproximadamente 167 cm ocupaba el nicho central. Representado con su bastón y, tal vez con la palma del triunfo, es posible que hiciera contrapunto con el Santiago Mataindios de la portada. Protector de la Virgen y la Iglesia, enemigo eterno del demonio y la idolatría, en el contexto novohispano desde el siglo XVII, se transformó también en el protector de los indígenas devotos y convertidos. De acuerdo con Francisco de Florencia, San Miguel se habría aparecido, en 1631, tres veces al indio tlaxcalteca Diego Lázaro. Hizo brotar un manantial de aguas milagrosas que curó la peste que asolaba la comunidad. La aparición y el milagro fueron considerados signos de la sincera conversión de los indígenas. Significativamente, en la crónica del acontecimiento, escrita por Francisco de Florencia, San Miguel y Santiago apóstol fueron comparados y considerados como los grandes guerreros de Dios, vencedores de la idolatría y protectores poderosos de los neófitos.[43]

Coronaba el retablo un lienzo, de 167 cm aproximadamente, con la imagen de San Fernando Rey. Monarca de Castilla y León durante el siglo XIII fue

[43] Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, pp. 1-71.

considerado uno de los grandes defensores de la fe. Habría encabezado la heroica reconquista de las ciudades de Córdoba, Sevilla, Jaén y Murcia y expulsado a los musulmanes de una parte importante de la península Ibérica.[44] Su imagen, en el remate del retablo mayor, aludía al papel ancestral que la corona española tuvo en la lucha contra la herejía y, de manera implícita, destacaba las prerrogativas del rey en tanto patrono de la Iglesia de Indias. Como baluarte de la fe, patrón de la monarquía y protector de la Iglesia, la imagen de San Fernando recreaba las águilas de la fachada. Asimismo, hacía presente al rey Fernando VI y era la advocación del colegio apostólico de Propaganda Fide que administraba las misiones.

Aún más, las imágenes de San Francisco y Santo Domingo —en el primer cuerpo— debajo de las de San Francisco Solano y San Luis Obispo exaltaban a los grandes misioneros y predicadores. En el segundo cuerpo, San Bernardino de Sena y San Buenaventura recordaban la misión evangélica de los primeros franciscanos. Sobre todo desde finales del siglo XVII San Buenaventura fue considerado un apóstol diligente y un teólogo brillante, destacado por su "ardiente zelo de la salvacion de las almas, y de devocion a Maria Santísima".[45] San Francisco Solano —el "apóstol del Perú" canonizado en 1726— realzaba la labor misionera de la orden en el Nuevo Mundo. Ambas imágenes tendrían la función de recordar episodios narrativos centrados en la conversión a través de la palabra: las historias de como la elocuencia eficaz de San Buenaventura encendía los corazones de los fieles y como el "don de lenguas" de San Francisco Solano controlaba motines y convertía a los indígenas con el poder de un sermón.[46] En igual medida, las esculturas de San Bernardino de Sena y San Buenaventura, entre los doctores de la Iglesia, harían presente a los dos grandes teólogos de la orden y sus reflexiones sobre temas marianos. Por último, las imágenes en los óvalos del remate evocarían la compasión franciscana y reafirmarían la doctrina de la intercesión de los santos. De este modo, el retablo mayor de Jalpan articuló un

[44] "A los muchos titulos de Fidelissimo, religiossisimo, y Catolicissimo, que le dàn los Historiadores al Santo Rey, añadiera yo el renombre de Rey Apostólico, merecido por tantos viajes, tantas peregrinaciones como hizo a favor de la Religion, sin tener mas Patria, ni mas Ciudad, que la juzgada mas util para progresos de la fe." Pedro Nuñez de Castro, *Vida de San Fernando el Tercer Rey de Castilla y León*, f. 182v.

[45] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte segunda, pp. 563-582 y 584-586.

[46] "Predicó siempre por mar, y tierra con el espíritu de un San Pablo. Tuvo el don de lenguas, y hablando en un idioma le entendian de varios: como se vio un jueves Santo, que apaciguó con un Sermon el motin de mas de nueve mil Indios, y los bautizó por su mano." I. F. de Espinosa, *Chronica apostolica*, "Prefacio a toda la obra", §XI, s/p.

discurso que multiplicaba los sentidos y que en el ensamblaje de los motivos iconográficos y los temas profundizó en el planteamiento de la portada: la misión evangélica de la Iglesia y la defensa de la fe.

Ahora bien, además de la precisa descripción iconográfica los visitadores de 1770 observaron: "desde la boveda hasta el soclo de el colateral cuelga un pabellon pintado con sus ang*ele*s que le sostienen".[47] Es posible que se tratara de un gran cortinaje que pendía delante del retablo mayor. Quizá las esculturas lo sujetaran, abriendo el velo a medida que caía. De este modo, el retablo recreó el motivo central de la portada. En el exterior los ángeles descubrían la gran claraboya —a través de la que se propagaban la música y las oraciones del coro—; en el interior, los ángeles develaban el discurso visual del retablo y así potenciaban el efecto persuasivo del sermón y la liturgia. En ambos casos la cortina como metáfora de la revelación también fue un recurso asociado con la prédica. Durante los siglos XVII y XVIII fue muy frecuente que el sacerdote, de acuerdo con el tema central de su homilía, descubriera una escultura o una pintura en el momento culminante con el fin de potenciar el impacto retórico del mensaje a partir de la implicación entre el recurso visual y la palabra.[48]

En síntesis, a través de la recurrencia de temas y motivos la portada y el retablo se desplegaron como enunciados visuales que transmitían, amplificaban y recreaban los elementos fundamentales de la prédica pastoral. Puede deducirse que funcionaron en conjunción con la palabra y conectaron de manera atractiva y persuasiva ideas y emociones. Estuvieron también dirigidos al ejercicio de la memoria recordando la doctrina, las narraciones piadosas y los ejercicios devocionales. Así, es posible verlos como un dispositivo retórico que apuntaba con insistencia a la mirada de los indígenas. La eficacia potencial del funcionamiento se sustentó tanto en la riqueza formal, como en la multiplicación de los sentidos que cada imagen, en relación con las demás, fue capaz de articular.

[47] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10. Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[48] Sobre el manejo de las imágenes y su relación con la retórica sagrada y la teoría del arte debe consultarse el detallado estudio de Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Dedicaré el último capítulo al examen de estas prácticas en el contexto misionero de la Sierra Gorda.

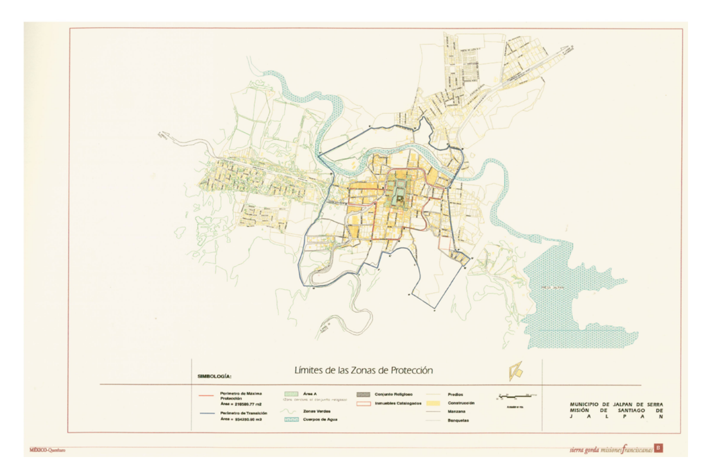
Cuadro 2: pinturas y esculturas que pertenecían a la iglesia de la misión de Santiago de Jalpan en 1744.

Pinturas	Medidas	Descripción
Crucifixión	292.25 cm	"Un lienso como de tres varas y media del Señor Crusificado con nuestra Señora y San Juan a los lados."
Virgen de Guadalupe	208.75 cm	"Un lienso de dos varas y media de nuestra señora de Guadalupe."
Santiago	250.5 cm	"tres liensos de tres varas, del Señor Santiago, San Nicolas, y Nuestra Señora de los Dolores".
San Nicolás [Tolentino]		
Virgen de los Dolores		

Esculturas	Medidas	Descripción
Virgen de los Dolores	No se especifican	"Dos ymagenes de bulto, la una de Nuestra Señora de los Dolores con su daga y resplandor de platta, y la otra de Nuestra Señora de la Soledad".
Virgen de la Soledad		
San Juan Evangelista	No se especifican	"Una imagen de bulto del Señor San Juan Evangelista, otra del Señor San Antonio, y otra chica de San Nicolás, con sus manos, diadema y plato, de platta."
San Antonio		
San Nicolás [Tolentino]		
Nazareno	No se especifican	"Una ymagen de Jesús Nasareno también de bulto, otra de la Limpia Consepción, y otra de la resurreccion, uno y otro mui biejo y maltratado".
Inmaculada		
Resurrección		
Santo entierro	No se especifican	"Una ymagen del Señor en el Santo Sepulcro con su urna, sabanas, almohada, y colcha, y un Niño Jesus dentro."
Crucifijo	No se especifican	"Una cruz de madera dorada con un Santo Cristo de bronze y dos mangas biejas que pareze fueron blanca y negra."
Crucifijo	41.75 cm	"Dos ymagenes de bulto de Nuestro Señor Crusificado, como de media vara."

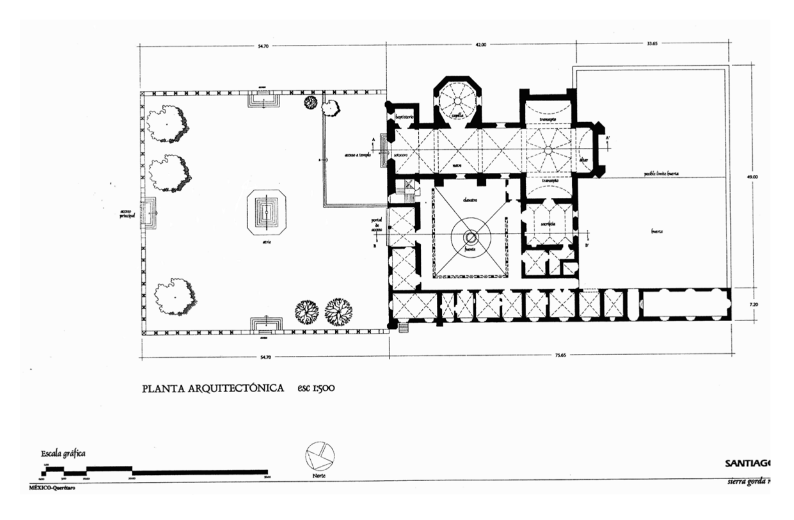
Fuente: AGN, Provincias internas, vol. 249, exp. 8, "Inventario de la iglesia de Jalpan en 1744", fs. 94-95.

Imagen 1: plano de Santiago de Jalpan. Se observa el emplazamiento de la iglesia y el convento en el centro de la cuadrícula urbana.



Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del estado de Querétaro, 2001.

Imagen 2: plano de la misión de Santiago de Jalpan.



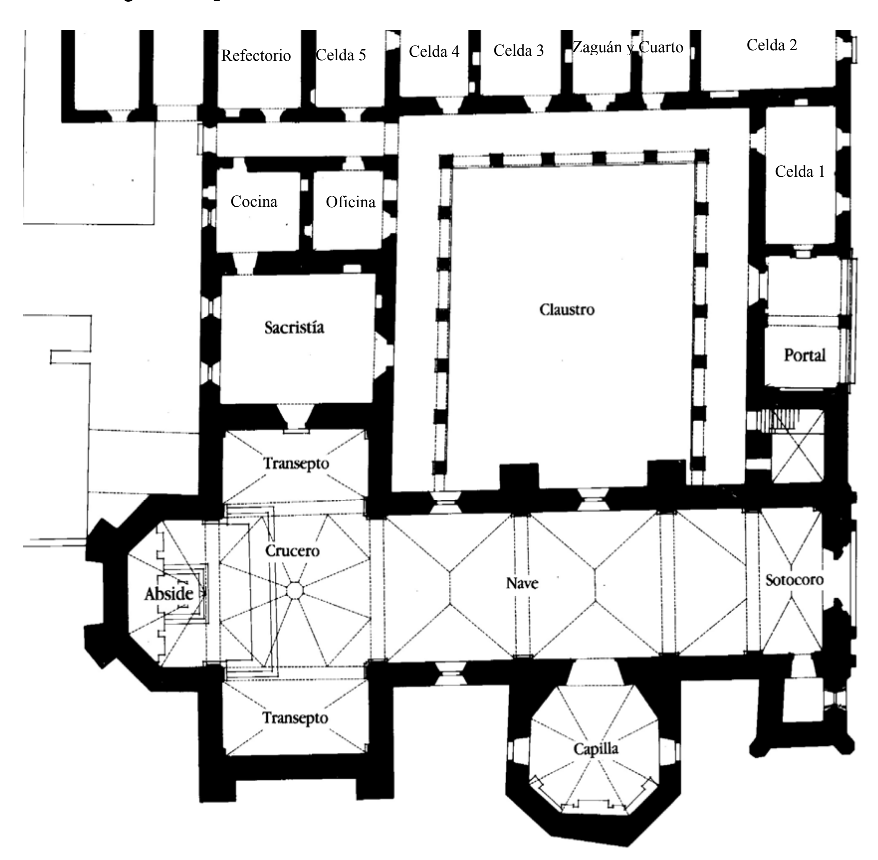
Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del estado de Querétaro, 2001.

Imagen 3: fachada del conjunto de la misión de Santiago de Jalpan.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 4: reconstrucción de las funciones en la iglesia y el convento de la misión de Santiago de Jalpan.



Convento

"El convento y sus oficinas es todo de cal y canto, y de boveda menos el claustro que es de azotea, y este tiene tres lienzos todos de pilares de piedra labrada, y arcos, sobre los que se funda la azotea, el primer lienzo que da a la sacristia tiene veinte y tres baras y tres quartas de largo. [19.62 m] El de en medio veinte y cinco y tres quartas [21.49 m], el que da a la escalera del choro veinte y ocho varas y media [23.79 m], y de ancho tiene tres y media baras todo el [2.92 m]. = Las viviendas tienen todas sus puertas buenas claveteadas con sus chapas y llaves y estan enladrilladas todas, y son como sigue: una celda que da al zementerio, con dos ventanas de dos ojas y balcon medio bolado la que es de diez baras de largo y 6 de ancho [8.35 × 5 m]

enladrillada, y un arco de piedra sobre el que se afianza la vobeda. Ytten: tiene una alacena con su puerta de dos ojas y su llave, una mesa de bara y media, y una silla de baqueta: un quadro de tres baras de la Virgen de Guadalupe, otro de dos baras de San Juan Bauptista, otro de San Agustin de bara y media; otro de San Guillermo de bara y media = Ytten: otra celda de 6 baras del mismo largo [8.35 × 5 m], las mismas bentanas pavimento, y techo, y alacena, mesa, y silla, y los quadros de San Agustin de dos baras y medias, de la Virgen de Dolores de lo mismo, y otro de Santo Tomas del mismo tamaño, un San Juan de Dios, San Thadeo, y la Santísima Cruz de Queretaro, de cinco quartas. Un estante de madera para libros, una cama de baqueta Ytten: un zaguan que da al norte, tiene sus puertas de tres baras de alto de dos ojas con su aldebon y llabe, y la subida 4 gradas de piedra labrada de canteria, y es de bobeda, tiene de largo 6 y m*edi*a baras, y de ancho cerca de cinco [5.42 × 4.17 m]. Tiene asimismo un quartito con su puerta, y llabe, y es de bovbeda, su bentana y enrejado de madera, y a la bajada del zaguan un arco, y su grada de canteria. = Ytt*en*: otra celda de boveda de seis varas en quadro [5 × 5 m]. Ytt*en*: otra de bobeda de 6 baras de largo y cinco y media de ancho [5 × 4.59 m]. Tiene sus ventanas de madera y sus puertas, una mampara pintada, mesa y silla, de baqueta. Ytt*en*: otra d*ic*ha del mismo adorno de 6 baras y 3 q*uar*tas de largo, y cinco baras de ancho [5.62 × 4.17 m], tiene una alacena con puerta de cojincillo, un S*a*n Nicolas de Tolentino de dos baras, una mesa de dos baras y una silla de baqueta. Ytt*en*: en el refectorio q*ue* tambien es de bobeda ay puerta y ventana con sus cerraduras una alacena con puerta chapa y llave, una mesa grande y dos bancas. Ytt*en*: una cocina de bobeda con su brasero de orníllas, y en ella queda un almires, y otros barios trastes de cocina. Ytt*en*: otra pieza que sirbe de oficina."

Listado de las pinturas de las celdas elaborado sobre la base del inventario
Pinturas de la celda 1
Virgen de Guadalupe, pintura de 3 varas [250 cm]
San Juan Bauptista, pintura de dos varas [167 cm]
San Agustin, pintura de 1 vara y media [125 cm]
San Guillermo, pintura de 1 vara y media [125 cm]

Pinturas de la celda 2
San Agustin, pintura de 2 varas y media [2 m]
Virgen de Dolores, pintura de de 2 varas y media [2 m]
Santo Tomas, pintura de de 2 varas y media [2 m]
San Juan de Dios, pintura de 5 cuartas [104 cm]
San Tadeo, pintura de 5 cuartas [104 cm]
Santísima Cruz de Queretaro, pintura de 5 cuartas [104 cm]

Pinturas de la celda 5
San Nicolas de Tolentino, pintura de dos varas [167 cm]

Sacristía

"La sacristia es de poco mas de diez varas, y quasi en quadro [8.35 × 3.34 m], tiene sus puertas de dos ojas las que son de coxinillo: tiene su cerradura fuerte, y picaporte, y es de bobeda que esta repartida en dos arcos de piedra labrados, y en las claves sus labores vaciadas. Ytt*e*n esta d*ic*ha sacristia pintada, tiene tres ventanas dos al poniente, y una al oriente, y esta su vidriera, las otras sus puertas con sus picaportes = Tiene el adorno sig*uien*te ocho lienzos de vara ovalados con marcos dorados, y baxo de ellos su pantalla dorada y su x*ris*ptal y albortante de bronze con las ymag*enes* sig*uient*es N*uestro* P*adre* S*an*to Domingo S*a*n Fran*cis*co = S*a*n Joseph = S*a*n Antonio = *San* Ygnacio = S*a*n Fran*cis*co Xavier = S*an*ta Gertrudis y S*an*ta Rita = Ytt*e*n un quadro de la Virg*e*n de los Dolores de cerca de vara dorado = Ytt*e*n quatro quadros de seis quartas de las llagas = S*a*n Buenav*entu*ra la v*enerable* Madre Maria de Jesus de Agreda = y el venerable Reymundo Lulio. Yt*e*n un quadro de la Puris*sim*a Concep*cio*n de tres quartas de alto = Ytt*e*n otro d*ic*ho con marco dorado de mas de vara de S*a*n Ant*oni*o = Ytt*e*n una estampa de S*a*n Miguel con su vidrio, y albortantes de ojalata = Ytt*e*n un lienzo de el P*adre* Eterno como de media vara de ancho y de alto mas de vara que sirve de como dosel junto con una cortina azul = Ytt*e*n un S*an*to X*ris*pto de tres q*uar*tas de vulto que esta en el frente de los caxones = Yt*e*n un lienzo de cinco quartas de la Virg*e*n de los Dolores y S*a*n Juan = Ytt*e*n un lienzo de la Virg*e*n de la Luz de vara y med*i*a y atras un condenado = Yt*e*n un Santiago de vulto en su caballo con su espada de plata en sus andas arqueadas = Ytt*e*n un Jh*esu*s de Nazareno con la cruz aquestas de media vara con su tunica de Damasco morado, y peaña sin dorar = Ytt*e*n un quadro del S*antisim*o Rostro de Chr*ist*o de med*i*a vara = Ytt*e*n otro iden de la Virg*e*n de los Dolores de med*i*a vara = Ytt*e*n una estampa del monumento de Sebilla de dos varas = Ytt*e*n una urna cueva del Nazimiento de vara y media = Ytt*e*n un Sagrario tallado y dorado que sirve para el monum*en*to con su cortina de terciopelo encarnado = Ytt*e*n catorze estampas de la Via Sacra con sus cruces = Ytt*e*n dos espejos de media vara dorados = Ytt*e*n otros dos d*ic*hos mas pequeños dorados = Ytt*e*n diez ovalitos con marco dorado de varios santos = Ytt*e*n un lienzo de vara, y media de ya d*ic*ho la Virg*e*n de la Luz ="

Listado de las pinturas y las estampas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario

Santo Domingo, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
San Francisco, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
San José, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
San Antonio, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
San Ignacio, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
San Francisco Javier, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
Santa Gertrudis, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
Santa Rita, pintura de formato ovalado con marco dorado, 1 vara [83.5 cm]
Virgen de los Dolores, pintura de 1 vara [83.5 cm]

Las llagas, pintura de 6 cuartas [124.8 cm]
San Buenaventura, pintura de 6 cuartas [124.8 cm]
Venerable Mária de Jesús de Ágreda, pintura de 6 cuartas [124.8 cm]
Venerable Raimundo Lullio, pintura de 6 cuartas [124.8 cm]
Purísima Concepción, pintura de 3 cuartas [62.4 cm]
San Antonio, pintura de 1 vara [83.5 cm]
San Miguel, estampa con vidrio [sin medidas]
Padre Eterno, pintura para dosel, 1/2 × 1 vara [41.75 × 83.5 cm]
Virgen de los Dolores y San Juan, pintura de 5 cuartas [104 cm]
Virgen de la Luz, pintura 1 y media vara [125.25 cm]
Rostro de Cristo, pintura de media vara [41.75 cm]
Virgen de los Dolores, pintura de media vara [41.75 cm]
Monumento de Sevilla, estampa de 2 varas [167 cm]
Vía crucis, 14 estampas con sus cruces [sin medidas]
10 pinturas de formato ovalado de diferentes santos [sin medidas]

Listado de las esculturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario
Santo Cristo, escultura, 3 cuartas [62.4 cm]
Santiago a caballo, escultura [sin medidas]
Jesús Nazareno con la cruz, escultura de vestir de 1/2 vara [41.75 cm]
Urna para el nacimiento, 1 y 1/2 vara [125.25 cm]
Sagrario para el monumento, tallado y dorado [sin medidas]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del estado de Querétaro, 1985.

Imagen 5: reconstrucción de la capilla del Santo Entierro y el bautisterio de la misión de Santiago de Jalpan.

Retablo 11 × 9 varas (9.18× 7.51 m)		
	Santo Ecce Homo escultura de vestir 7 cuartas (145.6 cm)	
Santa Coleta escultura dorada y estofada 5 cuartas (104 cm)		Santa Margarita de Cortona escultura dorada y estofada 5 cuartas (104 cm)
Virgen de los Dolores escultura de vestir 2 varas (167 cm)	Santa Cruz madera pintada de verde y dorada 3 varas (250 cm)	San Juan y María Magdalena esculturas de vestir 2 varas (167 cm)
	Señor del Santo Sepulcro escultura 2 varas (167 cm) en la urna	

"Yt*e*n la capilla del S*an*to Entierro que como d*i*cho es tiene diez varas [8.35 m] de hondo en ochavo tiene su media naranja con su linternilla y ventanas et*céter*a la que esta pintada en varias partes y tiene su colateral nuevo todo dorado de la altura de d*i*cha capilla, y de nueve varas de ancho [7.51 m] con las imag*ene*s sig*uien*tes. En una hurna bien moldurada tallada y dorada con el adorno de ocho christales grandes romanos la ymagen de el S*eñ*or de el S*an*to Sepulchro de mas de dos varas; el que tiene su cama corresp*ondien*te sabanas, almoadas et*céter*a. Yt*e*n una colcha de color entre morado, y encarnado con flores blancas y azules, con punta de plata fina de mas de quatro dedos de ancha. Yt*e*n en un nicho de tres varas de alto, en el que esta la S*an*ta Cruz de madera pintada de verde y dorada alg*una*s tallas; al pie de ella esta la Virg*e*n de los Dolores de dos varas de alto, la que tiene su vestido interior de lienzo con encaxe corresp*ondien*te en los puños tunica de lampazo carrnesi de China, y galon de oro fino. Yt*e*n zingulo de liston de tela. Manto de capichola azul con punta de oro fino toca y camisa de estopilla. Pulseras, y gargantilla de perlas fingidas. Yt*e*n resplandor de plata con piedras de Bohemia, y daga de plata. Ytt*e*n a los lados las imag*ene*s de S*a*n Juan, y la Mag*dalen*a del alto de dos varas con sus vestidos y diademas de plata. S*a*n Juan tunica de Damasco verde, alba de estopilla con encaxe fino de med*i*a vara de ancho estola y manipulo de carmesi flores blancas, y galon de oro, S*an*ta Mar*i*a Mag*dalen*a tunica de lampazo azul con galon de oro fino, manto de capichola amarilla. Yt*e*n en el med*i*o cuerpo de d*i*cho colateral las ymag*ene*s de S*an*ta Coleta, y S*an*ta Marg*ari*ta de Cortona de mas de cinco quartas doradas y estofadas y

con sus ynsignias. Yt*e*n en el remate del colateral un S*an*to Ecce Homo de siete quartas con su dogal de seda y manto de capichola encarnada con punta de plata fina. Yt*e*n tiene d*ic*ho altar su mesa con su ara cubre altar ante mesa pintada, tablas y palabreros. Asimismo su frontal y los quadros siguientes: Un lienzo de tres varas y media de S*a*n Nicolas penitente, a los lados S*a*n Joseph y el S*an*to Angel custodio arriba en un ovalo la Sa*ntisim*a Trinidad; y como al pie el mismo S*a*n Nicolas sacando almas del purgatorio. Ytt*e*n otro lienzo de tres varas con un S*an*to Crucifixo y a los lados S*a*n Juan y la Mag*dalen*a."

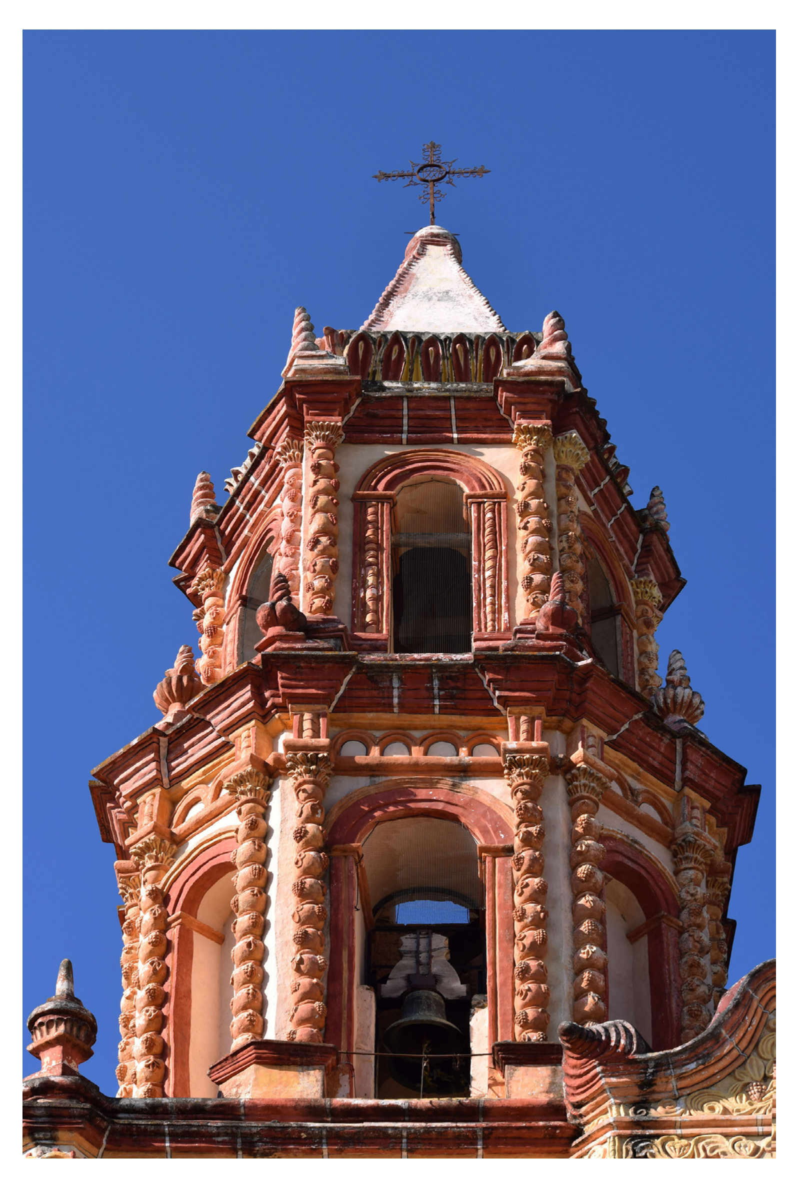
Listado de los lienzos de la capilla del Santo Entierro elaborado sobre la base del inventario
San Nicolás penitente, San José y el Ángel custodio sacando las almas del purgatorio, pintura de 3 y 1/2 varas [292 cm]
Crucifixión con San Juan y Santa María Magdalena, pintura de 3 varas [250 cm]

Bautisterio
"Assimismo tiene el ya referido bautisterio sus puertas de coxinillo con embutido de hebano labrado de petatillo su enrrexado de torneado, y med*i*o punto de la d*ic*ha madera, y talladas las conformidades y llagas de N*uestro* P*adre* S*a*n Fran*cis*co. Ytt*e*n una alazena para guardar los vasos de los s*an*tos oleos, la que tiene su puerta de coxinillo como la de la entrada = Yt*e*n una pila de piedra canteria, y en medio de ella una de cobre en donde esta el agua p*ar*a bautizar = Ytt*e*n otra pila pequeña de canteria la que sirve de sumidero = Ytt*e*n una concha de plata. Ytt*e*n tres chrismeras y un salerito de plata todo en su caxita. Ytt*e*n otra caxita con tres pomitos donde estan los s*an*tos oleos. Ytt*e*n un capillo o tunica blanca, y dos paños blancos de enxugar = Ytt*e*n tiene d*ic*ho bautisterio su boveda de medio limon pintada, y en las pechinas los lienzos de Santiago bautizando en a los españoles = N*uestro* P*adre* S*a*n Fran*cis*co a los de Assia = S*a*n Diego en Canarias y S*a*n Fra*ncis*co Solano en el Peru = Ytt*e*n un nicho con un quadro grande dorado del S*eñ*or S*a*n Juan bautizando a X*ris*pto S*eñ*or N*uestro* y esta d*ic*ha capilla enladrillada, y pintada ="

Listado de los lienzos del bautisterio elaborado sobre la base del inventario
San Juan bautizando a Cristo, pintura en un nicho [sin medidas]
Pechinas de la bóveda:
Santiago bautizando a los españoles, pintura [sin medidas]
San Francisco bautizando en Asia, pintura [sin medidas]
Santo Domingo bautizando en Canarias, pintura [sin medidas]
San Francisco Solano bautizando en Perú, pintura [sin medidas]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

Imagen 6: iglesia de la misión de Santiago de Jalpan. Torre.



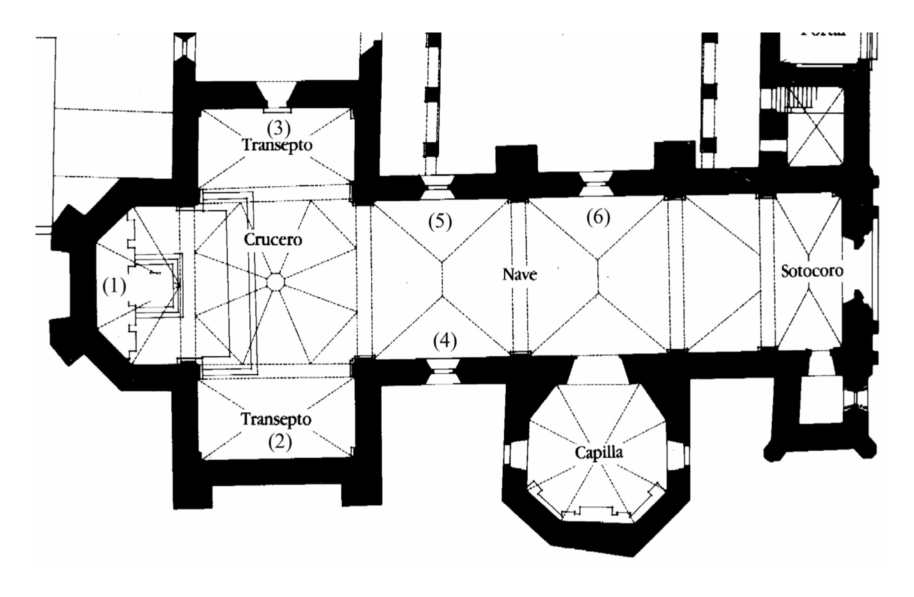
Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 7: iglesia de la misión de Santiago de Jalpan. Portada.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 8: reconstrucción del interior de la iglesia de la misión de Santiago de Jalpan.



(1) Retablo mayor [*Vid.* Imagen 9]

(2) Retablo del transepto (lado del Evangelio), dorado y pintado con hojas y frutas, 10 × 6 varas (8.35 × 5 m)

Dios Padre en una nube con serafines		
Santa Clara de Asís escultura dorada y estofada 6 cuartas (124.8 cm)	Virgen de Guadalupe escultura dorada y estofada 5 cuartas (104 cm)	Santa Bárbara escultura dorada y estofada 6 cuartas (124.8 cm)
San Joaquín escultura dorada y estofada 6 cuartas (124.8 cm)	San José escultura dorada y estofada 7 cuartas (145.6 cm)	Santa Ana escultura dorada y estofada 6 cuartas (124.8 cm)

(3) Retablo del transepto (lado de la Epístola), dorado y pintado con hojas y frutas, 10 × 6 varas (8.35 × 5 m)

<table>
<tr><td colspan="3">Tarjeta con el Dulce Nombre de Jesús con dos ángeles
Talla</td></tr>
<tr><td>San Roque
escultura dorada y estofada
5 cuartas (104 cm)</td><td>Asunción de la Virgen
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td>San Isidro
escultura dorada y estofada
5 cuartas (104 cm)</td></tr>
<tr><td>San Juan Capistrano
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td>San Antonio
escultura dorada y estofada
7 cuartas (145.6 cm)</td><td>San Jacome de la Marca
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
</table>

(4) Retablo de la nave (lado del Evangelio), sin dorar, 11 × 7 varas (9.18 × 5 m)

<table>
<tr><td>San Diego
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td rowspan="3">San Francisco
“según imagen de Asis”
escultura
2 varas (167 cm)</td><td>San Pedro Regalado
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
<tr><td>San Benito de Palermo
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td>San Pascual
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
<tr><td>San Pablo
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td>San Andrés
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
</table>

(5) Retablo de la nave (lado de la Epístola), sin dorar, 11 × 7 varas (9.18 × 5 m)

<table>
<tr><td>Santa Catalina de Bolonia
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td rowspan="3">San Nicolás penitente
con un Santo Cristo
escultura
2 varas (167 cm)</td><td>San Pedro Alcántara
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
<tr><td>Santa Rosa Viterbo
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td>Santa Ines de Asís
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
<tr><td>San Agustín
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td><td>San Fermín
escultura dorada y estofada
6 cuartas (124.8 cm)</td></tr>
<tr><td></td><td>San Antonio de Padua
con el Niño
escultura de 1 vara (83.5 cm)</td><td></td></tr>
</table>

(6) Retablo de la nave frente a la capilla del Santo Entierro, 11 × 7 varas (9.18 × 5 m)

4 ángeles con las insignias de la pasión esculturas doradas y estofadas 5 cuartas (104 cm)	Jesús Resucitado escultura de vestir sin medidas	4 ángeles con las insignias de la pasión esculturas doradas y estofadas 5 cuartas (104 cm)
San Juan escultura dorada y estofada 6 cuartas (124.8 cm)	Cristo en la cruz escultura 9 cuartas (187.2 cm)	Santa María Magdalena escultura dorada y estofada 6 cuartas (124.8 cm)
Jesús Nazareno con la cruz escultura de vestir 6 cuartas (124.8 cm)	Virgen de la Soledad escultura de vestir 2 varas (167 cm)	Jesús atado la columna escultura de vestir 6 cuartas (124.8 cm)
	San Miguel Arcángel escultura media vara (41.75 cm)	

Listado de las pinturas de la nave elaborado sobre la base del inventario
Apóstoles, 12 pinturas de 2 varas [167 cm]
San Francisco Solano, pintura de 3 varas [250 cm]
San Francisco de Asis, pintura de 3 varas [250 cm]
Virgen de la Luz, pintura de 2 varas [167 cm]
Vía Crucis, 14 pinturas, con marco y cruz de 1 vara [83.5 cm]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia Santiago Xalpam", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del estado de Querétaro, 1985.

Imagen 9: reconstrucción del retablo mayor de la iglesia de la misión de Santiago de Jalpan.

<table>
<tr><td colspan="7">(1) Retablo mayor
14 y media × 9 y media varas (12.10 × 7.93 m)</td></tr>
<tr><td>Escudo tallado
Conformida-
des</td><td></td><td>Escudo tallado
Llagas de San
Francisco</td><td rowspan="2">San Fernando
Rey
pintura
2 varas
(167 cm)</td><td>Escudo tallado
Armas de
Jerusalén</td><td></td><td>Escudo tallado
Santo
Domingo</td></tr>
<tr><td>San Roque
pintura ovlada</td><td>San Luis Rey
pintura
ovalada</td><td>Santa Clara
pintura
ovalada</td><td>Santa Juana de
Valois
pintura
ovalada</td><td>San Pedro
Regalado
pintura
ovalada</td><td>San Pedro de
Alcántara
pintura
ovalada</td></tr>
<tr><td>Estípite
Doctor de la
Iglesia
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td><td>San
Bernardino de
Sena
escultura
7 cuartas
(145 cm)</td><td>Estípite
Doctor de la
Iglesia
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td><td>San Miguel
Arcángel
escultura
2 varas
(167 cm)</td><td>Estípite
Doctor de la
Iglesia
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td><td>San
Buenaventura
escultura
7 cuartas
(145 cm)</td><td>Estípite
Doctor de la
Iglesia
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Estípite
Ángel
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td><td>San Francisco
Solano
escultura
7 cuartas
(145 cm)</td><td rowspan="2">Estípite
Ángel
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td><td>Santiago el
mayor
con traje de
peregrino
escultura
6 cuartas
(125 cm)</td><td rowspan="2">Estípite
Ángel
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td><td>San Luis
Obispo
escultura
7 cuartas
(145 cm)</td><td rowspan="2">Estípite
Ángel
escultura
5 cuartas
(104 cm)</td></tr>
<tr><td>Santo
Domingo de
Guzmán
escultura
7 cuartas
(145 cm)</td><td>Purísima
Concepción
escultura
9 cuartas
(187 cm)</td><td>San Francisco
de Asís
escultura
7 cuartas
(145 cm)</td></tr>
</table>

↓

<table>
<tr><td colspan="4">Sagrario
Tres cuerpos octogonales</td></tr>
<tr><td>San Juan [Capistrano]
escultura
1 cuarta (20.8 cm)</td><td>San Francisco escultura
1 cuarta (20.8 cm)</td><td>San Antonio
escultura
1 cuarta (20.8 cm)</td><td>San Diego
escultura
1 cuarta (20.8 cm)</td></tr>
<tr><td>San Marcos
evangelista
escultura
1 vara (83.5 cm)</td><td>San Mateo evangelista
escultura
1 vara (83.5 cm)</td><td>San Lucas
evangelista
escultura
1 vara (83.5 cm)</td><td>San Juan
evangelista
escultura
1 vara (83.5 cm)</td></tr>
<tr><td colspan="2">San Juan Bautista
escultura
6 cuartas (124.8 cm)</td><td colspan="2">San José
escultura
5 cuartas (102.5 cm)</td></tr>
</table>

"…el colateral maior que tiene dos cuerpos, y su remate es de catorze varas y m*edi*a de alto y de ancho nueve y med*i*a, el que esta dorado: tiene su guardapolvo culebreado, y los santos siguientes dorados, y estofados […] Santiago el Maior en traxe de peregrino, con sus ynsignias, y diadema de plata de mas de seis quartas: S*a*n Fran*cis*co Solanos: S*a*n Bernardino de Sena = S*a*n Luis Ob*is*po, y S*a*n Buenav*entu*ra de siete quartas: N*ues*tros PP*adres* S*an*to Domingo y S*a*n Fran*cis*co de siete quartas; y S*a*n Miguel de a dos varas = En los estipites de el seg*un*do cuerpo los quatro s*an*tos Doctores de la yglesia de cinco quartas. En el remate de el sagrario en un nicho con tres arcos de moda en modo de carroza la Puriss*im*a Concep*cio*n de nueve quartas con su corona ymperial de plata gargantilla y pulseras de perlas de papelillo. Yt*e*n en los estipites de el primer cuerpo los quatro Evangelistas digo quatro angeles de cinco quartas. Ytt*e*n el sagrario que es de tres cuerpos ochavado en forma de torre tiene los s*an*tos siguientes = S*a*n Juan Baut*ist*a de cerca de seis quartas. S*a*n Joseph de cinco con su diadema de plata. Yt*e*n los quatro s*an*tos evangelistas de una vara. Yt*e*n un San Juan, N*uestro* P*adre* S*a*n Fran*cis*co S*a*n Ant*oni*o y S*a*n Diego de poco mas de quarta. Yt*e*n tiene d*ic*ho sagrario un cubo aconchado y laboreado de talla con sus goznes para q*uan*do se expone su mag*esta*d con su peaña dorada; y su ara redonda de tecale = Assimismo en el guardapolvo los lienzos sig*uien*tes ovalados = S*a*n Roque = S*a*n Luis Rey = S*an*ta Clara = S*an*ta Juana de Valois = S*a*n Pedro Regalado = S*a*n Pedro de Alcantara, y quatro escudos tallados de medio relieve de las confo-rrnidades, y llagas de N*uestro* P*adre* S*a*n Fran*cis*co armas de Jerusalen y de N*uestro* P*adre* S*an*to Dom*ingo*; y en el remate de el colateral un lienzo como de dos varas de S*a*n Fernando rey = Asimismo desde la boveda hasta el soclo de el colateral cuelga un pabellon pintado con sus ang*ele*s que le sostienen. Yt*e*n tiene d*ic*ho colateral su mesa de altar de tres varas con su ara tecale = ante mesa pintada y dorada la moldura. Yt*e*n un S*an*to X*ris*pto de bronze sacra y palabreros nuevos en sus marcos dorados y tallados: Yt*e*n una rueda de campanitas de distintos tamaños que por todas son treinta y seis. Yt*e*n para d*ic*ho altar dos alfombras turquescas la una de cinco y la otra de siete varas Yt*e*n un petate de palma texido y laboreado el que coxe todo el presbyterio. Yt*e*n tiene su cubre altar de cotense pintado; Yt*e*n un frontal de tisu plateado con el escudo de el S*an*to Patron Santiago = Yt*e*n para d*ic*ho altar otro frontal de madera dorado, y pintado con d*ic*ho escudo.

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.



I. 2 La misión de San Francisco de Tilaco

El surgimiento del pueblo misionero

A finales de enero de 1743, durante la primera campaña de reconocimiento de la Sierra Gorda, José de Escandón llegó al valle de Tilaco. De acuerdo con el informe, en el padrón de las rancherías dispersas, asistidas por los misioneros agustinos de la misión de Jilitla, se registraron 150 familias, aunque se estimó que la población de indígenas era mayor. Tras valorar la situación consideró fundar el pueblo. <*Vid. supra* Cuadro 1> Apuntó:

> [...] es un razonable valle con varios ojos de agua, aunque pequeños, una buena laguna, y a distancia de una legua el mencionado Río de el Desagüe, que uno y otro convida con algunas comodidades, por ser el temperamento templado y las tierras fértiles y bastantes para mantener (cultivándolas) los indios que ahora se hallan en estas rancherías, y muchos más que se multipliquen, formando una poblazón que en poco tiempo pueda ser muy útil a S*u* M*ajestad* y producir muchos tributos.[49]

Las cualidades de la región, la abundancia de agua, el clima, las condiciones favorables para el desarrollo de la agricultura, pero sobre todo la posibilidad del aumento rápido de la población fueron los factores que dieron sustento a la decisión de establecer un pueblo que concentrara las rancherías de Tilaco, Lobo y Laguna Grande.

Casi un año y medio después, en mayo de 1744, Escandón fundó formalmente la misión de San Francisco de Tilaco y la entregó a fray Pedro Pérez de Mezquia, quien la recibió en nombre del colegio apostólico de San Fernando. De acuerdo con los autos, dio posesión "de un jacal que se ha hecho para celebrar

[49] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

el santo sacrificio de la misa a el que llaman iglesia, y de otro jacal con tres cuartos que se ha fabricado para la vivienda de los reverendos padres misioneros que han de asistir en ella, como asimismo de la campana y indios para su administración en lo espiritual."[50]

Rancherías dispersas, asistidas irregularmente por los frailes agustinos de Xilitla, y un jacal destinado para la iglesia y otro para la residencia de los misioneros fueron el antecedente de la misión. Catorce años más tarde, apareció una primera noticia sobre los nuevos edificios. De acuerdo con el informe elaborado en 1758 por los frailes a cargo de las cinco misiones y remitido por el guardián del colegio apostólico de San Fernando al prefecto de misiones fray Tomás Uribe Larrea, la misión de Tilaco tenía por entonces una "iglesia de bóveda, aseada, que se bendixo el día tres de Octubre de este presente año; que se fabricó a diligencia de sus Ministros, satisfaciendo a los maestros con la limosna que el Rey da para su mantenimiento y ayudando los indios solamente con su trabajo en administrar a éstos los materiales."[51]

Quizá el afianzamiento de la misión pueda relacionarse con la actividad de fray Juan Crespi, misionero que acompañó a fray Juniperó Serra y que estuvo al frente del pueblo de San Francisco de Tilaco durante dieciséis años, entre 1750 y 1766. Fue fray Francisco Palou quien recordó que Crespi había hecho construir la iglesia y contratado la realización de los retablos enviados desde la ciudad de México.[52] Así, las obras, comenzadas en 1754, habían finalizado en 1762.[53] Aquel año se estaba terminando de pintar la portada, el coro tenía una bóveda falsa de madera pintada y la estructura del retablo mayor se encontraba totalmente ensamblada y con algunas de sus esculturas. Finalmente, en 1770 los visitadores encontraron el convento y la iglesia, con sus retablos y ajuar, concluidos.

[50] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

[51] Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

[52] F. Palou, *op. cit.* pp. 237-238. *Vid. supra* nota 76.

[53] En la visita de 1762 se señala que "la consttruccion de yglesia, y combento nuebo" se había iniciado de "ocho años a estta partte". AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 346v.

El pueblo surgió a partir del espacio señalado para levantar la iglesia y el convento. Todavía en la actualidad es posible observar cómo en torno a él se organizó la estructura urbana, aunque con posterioridad a la fundación el conjunto fue desplazado del sitio original un par de veces.[54] José de Escandón delimitó la extensión de tierras destinadas al usufructo de la misión señalando una legua —aproximadamente entre 4000 y 5000 m— en dirección de los cuatro puntos cardinales. Además de organizar el espacio, levantó el padrón y procedió a la elección del gobernador y los alcaldes entre los indígenas.[55] También consideró los recursos disponibles para asegurar la prosperidad de la comunidad. En este caso atendió tanto a la cercanía de unos pequeños ojos de agua y una laguna, como al buen clima del paraje. <*Vid. infra* Imagen 1>

Todo parece indicar que a partir de 1750 el pueblo entró en un proceso de crecimiento sostenido: consolidó su economía y afianzó la estructura urbana. Sin embargo, la aparente prosperidad contrastó con la persistente caída demográfica. <*Vid. supra* Cuadro 1> Aun así, en doce años, se había logrado levantar la iglesia y el convento, además se había

[54] Por la visita de 1762 consta que antes de la construcción de la iglesia y el convento definitivos se habían levantado, en dos lugares distintos, estructuras provisionales. "La consttruccion de yglesia, y combento nuebo fabricado de ocho años a estta partte; fuera de lo cual se dexan ver algunas ruinas en ottros dos citios en que se havia cittuado la missión y fabricadose en uno, y ottro, yglesias y vibiendas para los r*everendos* p*adres* ministros aunque ttodo de palizada, y xacal que se dexó, por lo yncomodo del citio. AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 346v-347f.

[55] "Concurrieron como ciento ochenta indios mecos pames que hasta el presente se hallan congregados en aquella misión para hacer la elección de gobernador y alcaldes, como está mandado […] cuya elección aprobó su Señoría, y después de haberles explicado largamente por medio de don Baltasar Coronel y otros que hicieron el oficio de intérprete la obligación de sus oficios y las conveniencias que se les seguían en lo espiritual y temporal de su congregación, quitándose de vivir como lo acostumbraban hechos fieras en la aspereza de los montes, les dio las varas, y lo mismo ejecutó el muy reverendo padre presidente fray Pedro Pérez de Mezquia (que a todo se halló presente) dando la de fiscal mayor…" AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

fabricado una pieza de nuebe varas de largo con sus paredes de piedra, y lodo que sirve de carcel y ottras oficinas como son una troxe basttanttemente capaz, para guardar las semillas, y ottras avitaciones para el governador: tambien se ha fabricado a veneficio de la mission una pressa de tierra forttificada con un paredon de piedra de ciento y quinze varas de largo, y dos de ancho para recoxer agua en una laguna que sirba de abrebadero a los ganados, y ottro aguaje de manantial, assi para la gente, como para los ganados q*ue* se estta acttualmentte trabajando a las orillas del mismo pueblo, que sera de mucho veneficio aunque mui laborioso, y costtoso.[56]

En consecuencia, la misión contaba con algunos edificios destinados a lo que los frailes del colegio apostólico de San Fernando llamaron "gobierno temporal". Se habían construido las habitaciones para el gobernador, la cárcel y las oficinas; también se habían implementado algunos medios para el desarrollo de la agricultura: una troje, una presa, con un muro de 96 m de largo y casi 1.7 m de espesor, y quizá un sistema de provisión de agua para el pueblo. Además de las tierras de uso común, asignadas desde la fundación, los indígenas cultivaban en los cerros cercanos al pueblo sus rozas de maíz, frijol y chile.[57] Surge entonces que la iglesia y el convento dominaron el paisaje y la riqueza formal de su arquitectura fue el hito de referencia en medio de pequeños jacales, parcelas de cultivo y una pequeña laguna.

La iglesia de Tilaco, construida durante la década de 1750, presenta planta de cruz latina, torre campanario, presbiterio elevado y cabecera semi-hexagonal. Una bóveda de cañón corrido cierra los dos tramos de la nave y el transepto. El presbiterio y la cabecera están cubiertos por una bóveda esquifada de seis paños, cuya clave es resaltada mediante acanaladuras en forma de rayos. Remata el crucero otra bóveda esquifada de ocho paños, sobre tambor octogonal y pechinas. La iluminación la proporcionan la linternilla y los óculos circulares abiertos sobre el tambor. En el ingreso, el sotocoro profundo —separado por un gran arco carpanel— y el coro ocupan aproximadamente un tercio del primer tramo de la nave. El baptisterio —al que se accede a través del sotocoro— se aloja en el cubo de la torre. Delgadas pilastras —de fustes lisos, sobre pedestales, con basa y capitel formado por molduras— soportan tanto los arcos fajones de la nave como los

[56] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 347f.
[57] *Ibid.*, f. 347v.

arcos torales del crucero y articulan el muro. Cuatro óculos abiertos debajo de la línea de la cornisa, dos de cada lado, proveen la iluminación. En el exterior gruesos contrafuertes dan solidez a la nave, el transepto, la cabecera y la torre. Tres crujías de habitaciones forman el claustro, de planta rectangular, junto al muro del templo. Un gran atrio, cercado por una barda perimetral con accesos en cada lado, precede el conjunto. <*Vid. infra* Imágenes 2 y 3>

La detallada descripción realizada por los visitadores de 1762 y 1770 ofrece una imagen que, en sus elementos fundamentales, coincide con los edificios conservados. A través de ambos documentos no sólo es posible recuperar aspectos hoy perdidos, como las características de los espacios interiores —la pintura mural y los retablos— y reconstruir la función de algunos espacios, sino vislumbrar los criterios de apreciación prevalecientes.

De acuerdo con la visita de 1770, el conjunto conventual contaba con:

> Un cimenterio, de quarenta, y cinco varas de largo [37.57 m], cerrado de pared de cal, y canto, con sus almenas, y tres puertas de arco, dos capillitas en las esquinitas de su extremo, de dos arcos cada una, y cerradas con medias naranjas sus altares de cal y canto para la procession de Corpus. En medio de d*ic*ho cementerio ay una cruz grande de fierro pulidamente labrada con su peaña, y gradas de cal y canto.[58]

Así describieron los visitadores el gran atrio destinado al cementerio. Todavía se conserva el muro con "almenas" mixtilíneas y sus tres accesos ubicados en eje, resueltos mediante vanos de medio punto, con un extradós de perfil quebrado y molduras que terminan en roleos. En sus ángulos, frente a la fachada, perduran las dos capillas de planta rectangular, sin ornamentación y cubiertas mediante una bóveda esquifada de ocho paños, que eran utilizadas para la procesión de Corpus.[59]

En 1762 el claustro todavía se hallaba en construcción, aunque muy avanzado. Las crujías este y sur estaban terminadas, sólo faltaba la orientada al oeste.[60]

[58] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*isc*o de Tilaco", s/f.

[59] Dado que el terreno en el que se construyó la misión es de una pendiente muy pronunciada, la iglesia y el claustro están a diferentes alturas. En la actualidad el declive del terreno fue resuelto mediante dos niveles divididos por un muro de contención levantado con posterioridad.

[60] "El combento o vibienda de los r*everendos* p*adres* el que esttá trasado en quadro, con seis cuarttos o seldas yá concluidas, todos de paredes fuertte lo mas de ellas de cal, y cantto las tres en que havitan los r*everendos* p*adres* ya enbigadas con sus canes y tortta ensima, aunque cubierttas como las demas con su xacalon de sa-

Ocho años más tarde las tres habían sido concluidas. En la visita de 1770 se describieron los espacios, sus características materiales y la distribución de las funciones más importantes. Los sencillos arcos de medio punto y pilares de sección circular con capiteles moldurados, que formaban los tres corredores del claustro, según la descripción, eran de "cal, y canto, cubiertos de buena vigueria labrada, y tablas, con ormigon" también de "cal y canto."[61] El muro sur del templo, tal y como se observa en la actualidad, cerraba el espacio del claustro. Un portal de ingreso —llamado el portal de los peregrinos— conectaba el atrio con el interior del convento a través un gran arco rebajado. Todavía se conserva con sus características generales. Fue descrito en 1770, como un espacio "capaz", servía "para enseñar a rezar la doctrina x*ris*ptiana, a los muchachos, y muchachas" y en él se encontraba "colocada una Purisima Concep*cio*n de Maria S*anti*s*i*ma señora n*ues*tra de pintura".[62] En la misma crujía del frente, también junto al portal, otro cuarto amplio "con paredes de cal, y canto, y cubierto de bobeda", posiblemente alojara las oficinas administrativas.[63] Sobre el ángulo oeste se distribuían tres habitaciones, las que estuvieron destinadas a la vivienda de los frailes; de acuerdo con la descripción sus paredes eran de piedra y lodo, con "buena vigueria, con sus canes, y ladrillos" aunque sus cubiertas eran de zacate".[64] Otras tres habitaciones, sobre el ángulo sur, funcionaron como refectorio, cocina y despensa.[65] Finalmente, el espacio abierto "a la espalda de el convento", con "una cerca de piedra, y lodo de quatro varas de alto" (3.34 m), fue utilizado como huerta.[66] Así, el claustro, con su jardín central, permitía el acceso a la portería y a las distintas dependencias, además de vincular aquellos espacios con la iglesia, a través de la escalera de

---

catte todas seis con capacidad bastantte, divididas, para havitacion, y oficinas nesesarias, y un lienzo que faltta, para concluir el cuadro tiene ya lebanttada una pared para serrar la portteria, y demas vibienda de él; todo con sus puerttas, y venttanas curiosamentte labradas." AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 346v.

[61] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco", s/f.

[62] *Ibid*., s/f.

[63] *Ibid*., s/f.

[64] *Ibid*., s/f.

[65] "Tres oficinas, una q*ue* sirve del refectorio, otra de dispensa, y la otra cozina, todas las quales estan dentro del d*i*cho convento, estas tienen la vigueria sin labrar, su tapanco de carrizo, y torta de lodo. El suelo de toda la vivienda esta enladrillado." *Ibid*., s/f.

[66] *Ibid*., s/f.

ingreso al coro. Unida al transepto, la gran habitación destinada a la sacristía completaba la crujía del lado oriente. Fue objeto de una atención particular. Descrita como una habitación de “dies varas de largo y seis de ancho” (8.35 × 5 m), en 1762 ya estaba cubierta por una bóveda de cañón corrido “vien pinttada”. Además contaba tanto con mobiliario y menaje, como con pinturas y esculturas.[67] <*Vid. infra* Imagen 4>

A través de los testimonios de 1762 y 1770 es posible deducir el constante crecimiento de la misión iniciado en 1754. La iglesia y el convento habían sido levantados en casi diez años y para 1770 contaba con retablos, pinturas y esculturas, además del menaje de plata y los ornamentos, incluso estaba provista de instrumentos musicales para el coro.[68] En 1762 los funcionarios observaron los rasgos más llamativos y característicos de la iglesia. Señalaron que era

> una yglesia de cuarentta varas de largo y nuebe de ancho [33.4 × 7.5 m] con su cruzero labrada de cal y cantto con dos bobedas de media caña con su sotta banca media naranja, y lintternilla con ocho claraboyas obaladas que la adornan, y seis d*ic*has en el cuerpo de la yglesia, y cruzero que la llenan de claridad y hermósean grandementte con una lintternilla mas en cada bobeda de las d*ic*has de media caña.[69]

Además de reconocer la disposición de su planta —una nave con crucero—, sus dimensiones y los tipos de bóvedas —el cañón corrido y el cimborrio— y de identificar los materiales, subrayaron las características del espacio interior: su luminosidad, vinculada con las “ocho claraboyas ovaladas” del cimborrio y las otras seis distribuidas en la nave, además de las linternillas abiertas en las bóvedas de cañón —actualmente desaparecidas—. Podría decirse, entonces, que no

[67] AGN, Provincias Internas, vol. 249, “Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España”, fs. 345-345v. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, “Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco”, s/f.

[68] En el coro hay “un organo nuebo de seis registros, un monacordio, dos biolines dos guitarras un clarin; un bajón, chirimias, y tambor.” AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, “Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco”, s/f.

[69] AGN, Provincias Internas, vol. 249, “Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España”, fs. 343v-344f.

se trató de un simple recuento, a través de la detallada descripción —cuyos fines eran administrativos— es posible rastrear ciertas formas de apreciación, en este caso el manejo de la luz como un recurso arquitectónico. Aún más ambos testimonios subrayaron tanto la solidez, asociada con los materiales y las técnicas constructivas, como el atractivo del edificio, relacionado con las formas y los colores. Por ejemplo, en 1770 el informe llamó la atención sobre la torre de "tres cuerpos, sombreada de color de canteria, y su cruz de fierro".[70]

La torre, de planta cuadrada, se encuentra unida a la nave mediante un espacio cerrado destinado al baptisterio. Está compuesta por un cubo y tres cuerpos que se reducen en altura y diámetro, por tanto resulta una torre muy alta y maciza. El efecto se acentúa también mediante la disminución progresiva de los motivos ornamentales. El cubo sobrepasa la altura de la fachada y está articulado por contrafuertes esquineros de sección poligonal. Remata en una cornisa moldurada que resalta sobre las guardamalletas y los contrafuertes. El prisma del cuerpo inferior es rico en los juegos de formas. Medias columnas salomónicas, con senos y gargantas no muy acusados, articulan el muro. Sus fustes muestran en relieve zarcillos, hojas y vides; acantos muy estilizados y gruesas volutas componen sus capiteles. Los vanos sin ornamento alternan con los nichos delineados por un arco en forma de venera, de los que penden guardamalletas con flores y vides. Las basas, la sección de entablamento y la cornisa avanzan sobre la línea del muro. El segundo cuerpo, de planta octogonal, se compone de un basamento moldurado, pilastras y un entablamento completo. Las pilastras de fustes lisos y los capiteles formados por gruesas hojas de acanto muy estilizadas contrastan con la riqueza de los nichos semejantes a los del cuerpo inferior. El tercer cuerpo, también de planta octogonal, se reduce en altura y diámetro. Pequeñas pilastras, con capiteles también moldurados y fustes lisos, enriquecen el muro. Cubre este último cuerpo una pequeña bóveda de media naranja. Acentúa la riqueza visual de la torre la variedad de los pináculos, como capullos de flores —los inferiores más abiertos, los superiores más cerrados—, colocados sobre los vértices de cada uno de los cuerpos. Así la profusión de formas y colores contrasta con la solidez arquitectónica de la estructura. <*Vid. infra* Imagen 5>

El juego de contraposiciones entre la estructura arquitectónica y la riqueza formal y tonal se acentúa en la portada de la iglesia, rasgo que fue apreciado por los contemporáneos. En 1762 los visitadores observaron: "su porttada de man-

[70] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco", s/f.

postteria en forma de rettablo de tres cuerpos con barias labores, y figuras y sinco ymagenes de santos de bultto de bara y media que la adornan [...] estta acttualmente acabandose de pinttar."[71] Los de 1770 reiteraron: "La portada de la yglessia esta en forma de retablo, con sus colunas; y estipites, y talla, sombreada de color de canteria, con cinco ymagenes, y diez angeles, todo de manposteria."[72] Así, unos y otros distinguieron su estructura de retablo, identificaron sus elementos —los tres cuerpos formados por columnas y estípites—, llamaron la atención sobre aspectos iconográficos —las cinco imágenes escultóricas y los diez ángeles— y consideraron sus características materiales —la mampostería pintada—. <*Vid. infra* Imagen 6>

Ciertamente, se trata de una fachada retablo, compuesta por un banco o basamento, dos cuerpos, divididos en tres calles, y un remate resuelto mediante una cornisa mixtilínea. Toda la superficie está cubierta por una profusa decoración a base de motivos vegetales: acantos, vides, granadas, flores y mazorcas de maíz. El banco se articula mediante un basamento liso, delineado por una moldura corrida. Cuatro plintos de perfiles mixtilíneos sobresalen en el plano del muro. El primer cuerpo está compuesto por dos pares de medias columnas salomónicas —con senos y gargantas de escaso volumen—, sus fustes presentan sarmientos, zarcillos, hojas y racimos de uvas. Flanquean nichos, rematados por arcos mixtilíneos, con jambas de fuste salomónico y querubines en las impostas. En su parte inferior, ambas hornacinas presentan unas peanas muy salientes, cubiertas de gotas, sobre las que se colocan las esculturas de San Pedro y San Pablo. El entablamento se articula mediante dos molduras, a modo de arquitrabe, un friso cubierto de acantos y una cornisa muy saliente. Sobre los capiteles de las medias columnas salomónicas, el entablamento sobresale de la línea del muro y en estas secciones, surgiendo del friso, aparecen cuatro sirenas atlantes. El frontón, de forma semicircular y delineado mediante la prolongación de la cornisa, invade el banco del cuerpo superior y contiene un gran relieve con el escudo franciscano de los brazos cruzados. Arriba de la cornisa se dispone el relieve del Espíritu Santo en la figura de la paloma. Un arco de medio punto,

[71] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 344.
[72] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Fran*cis*co de Tilaco", s/f.

inscrito dentro de un arco adintelado y abocinado en forma de venera, resuelve el ingreso. Contiene serafines en las enjutas y profusa decoración vegetal en toda la superficie.

Dos pares de pilastras estípites de fustes complejos, cubiertos de motivos decorativos configuran la estructura del segundo cuerpo. No tiene entablamento, sólo una cornisa muy saliente delimita su parte superior. Las pilastras estípites se componen de una sección en forma de pirámide invertida, la que soporta un cubo con el relieve de un querubín. Sobre este elemento, el fragmento de un fuste acanalado con gruesas hojas sostiene los capiteles —formados por acantos muy estilizados—. Cada par de pilastras estípites flanquea un nicho, con guardamalletas muy ornamentadas, rematado mediante un arco de medio punto en forma de venera. En ellos se ubican las imágenes de la Inmaculada Concepción y San José. En el centro, una gran claraboya abocinada de contorno lobular da iluminación al coro. Todo su perfil se encuentra delineado por conchas salientes.

La disposición del remate es semejante a la del segundo cuerpo, aunque de menor altura. Se estructura mediante dos estípites de fustes complejos —que superponen pirámides invertidas, prismas y vasos, cubiertos con motivos decorativos—. En los extremos, dos ángeles atlantes, sobre un pedestal formado por dos cubos y un águila, sostienen la cornisa. Sus molduras, de contorno mixtilíneo, se quiebran en la parte central para contener un gran pináculo cubierto de elementos vegetales. Otros dos pináculos, de menor tamaño, en forma de capullos de flores, flanquean los extremos.

La calle central articula el eje de la composición, los recursos formales —el manejo de los elementos arquitectónicos y decorativos— marcan una fuerte dirección ascendente que parece desafiar toda forma de sustentación. El juego del doble arco en el ingreso —un arco de medio punto inscrito en un arco carpanel abocidado en forma de venera— crea un efecto de profundidad. La cornisa saliente del primer cuerpo delinea el frontón —en el que se inscribe el escudo franciscano— y hace que el segundo cuerpo parezca avanzar sobre la línea de la fachada. La impresión se acentúa mediante el tratamiento volumétrico de los motivos que rodean la gran claraboya. Este vano abocinado penetra el muro, al tiempo que las conchas que lo enmarcan sobresalen. Los ángeles que portan pámpanos se proyectan hacia el frente sobre sus peanas. El volumen y el dinamismo de la gran cortina, abierta por otro par de ángeles —que saltan desde los cubos de las pilastras estípites—, es el resultado de un juego de asimetrías: el movimiento del gran paño que se enreda y retuerce en su caída, entrelazando a los ángeles.

En el remate, una estructura compuesta —constituida por molduras y ricamente ornamentada con colgaduras, guarniciones, borlas y flores— soporta un nicho delineado por un arco poligonal. Se trata de una especie de gran peana —un remedo de las andas sobre las que se colocaban las esculturas en los pasos procesionales— que se proyecta sobre la superficie de la portada. Del nicho, flanqueado por pequeñas medias columnas salomónicas, parece surgir la escultura de San Francisco —su pie derecho sobresale de la peana dando la impresión de dar un paso adelante—. Por último, completa la portada, un gran pináculo de formas vegetales; en el lado opuesto a la torre, se aprecia otro, cubierto de hojas de acanto, con un león rampante y su cachorro.

La ilusión visual, resultado de la profusión de formas vegetales, la libertad en la composición de los elementos arquitectónicos y, también, del manejo técnico del relieve, las asimetrías, las superposiciones, los juegos de concavidad y convexidad, perceptible a la mirada actual, fue sin duda un recurso retórico presente en la portada que formó parte de su intención discursiva y cuyos efectos pueden rastrearse en las observaciones de los contemporáneos. También es posible reconstruir la utilización de recursos análogos en el interior de la iglesia a través del testimonio de las visitas. De acuerdo con el documento, en 1762, se estaba "fabricando un colatteral mui curioso" en el presbiterio.[73] Gran parte de la estructura del retablo mayor se encontraba montada: el banco, un sagrario de tres cuerpos —con una altura de 3 varas (2.5 m)— y el altar. Ya estaban listos dos cuadros de 2 varas (167 cm) de la Inmaculada Concepción y de las Ánimas del purgatorio, además de tres imágenes, "de primorosa talla": San Francisco de 7 cuartas (145 cm), San José y San Juan Bautista de 6 cuartas (125 cm).[74] La visita de 1770 permite recuperar algunas de las características fundamentales de aquella gran estructura que cubría el muro posterior del presbiterio. "Tallado al uso moderno", completamente dorado, con el "campo maqueado de bermellón", el retablo mayor se componía de tres cuerpos. En el primero, sobresalía el gran sagrario, dorado por dentro y por fuera. Contenía las esculturas estofadas de la Asunción de la Virgen y San Antonio de Padua, —ambas con atributos de plata y de unos 60 cm de altura— además de un Divino rostro, "al parecer pintura romana", "cubierto con cristal" y con un marco "embutido de cordoncillos y cristales". A sus lados las imágenes, tal vez

[73] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 345.
[74] *Ibid.*, f. 345.

escultóricas, de San Joaquín y Santa Ana. El patrono de la misión, San Francisco de Asís, con diadema de plata, probablemente ocupara la calle central del segundo cuerpo, a sus lados Santo Domingo de Guzmán y Santa Clara de Asís. Por último, en el tercer cuerpo, Santa Catalina de Bolonia y Santa Rosa Viterbo, acompañaban a San Miguel Arcángel, posiblemente ubicado en la calle central. Las seis esculturas doradas y estofadas medían 7 cuartas, es decir, aproximadamente 145 cm.[75] <*Vid. infra* Imágenes 7 y 8>

Podría decirse entonces que los visitadores pusieron atención tanto a las características materiales y técnicas, como a la identificación iconográfica. A través de su descripción se vislumbra la disposición general del retablo —ella reconstruye la obra hoy perdida—. También a través de aquel testimonio podemos observar dos rasgos cualitativos reconocidos por los contemporáneos: la calidad de la talla —considerada "primorosa"— y la originalidad del diseño —al que calificaron como "moderno"—. En igual medida, la atención prestada tanto a la estructura y disposición del retablo, como a la identificación precisa de cada imagen y su lugar en el conjunto parecen evocar la estructura de la portada —tres cuerpos divididos en tres calles— y su función.

La portada y el retablo como sermones visuales

Los visitadores claramente asimilaron la portada de la iglesia de Tilaco como un retablo exterior.[76] Así reconocieron sus características formales, expresivas y temáticas, pero sobre todo su función. De manera implícita, hicieron evidente que era un enunciado visual; instrumento de una práctica en la que la palabra y la imagen se fusionaron a través de múltiples alusiones. Las formas narrativas, los tópicos emblemáticos, las alegorías y los conceptos teológicos fueron visualizados a través de una estructura rica en juegos formales, detalles cromáticos y variedad de motivos. El programa iconográfico giró en torno a dos temas entrelazados. Sobre la base de la cita a un episodio de la vida de San Francisco se desplegó un jardín celestial en el que los símbolos eucarísticos se conjugaron con las alegorías. La narración, surgida de la hagiografía, se transformó en una reflexión didáctica que derivó en una exaltación mística, de tal modo que el discurso visual asumió los recursos de la prédica pastoral. <*Vid. infra* Imagen 6>

[75] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco", s/f.
[76] *Vid. supra* notas 71 y 72.

Si el jardín celestial cubre, a través de la multiplicación de detalles simbólicos y alegóricos, la totalidad de la portada, el episodio narrativo se concentra en la calle central y se despliega desde el coronamiento. La imagen de San Francisco surge de un nicho y ocupa el centro del gran remate. Su pie derecho avanza y sobresale en una especie de gran peana muy acusada sobre la línea de la portada. De tal modo que la imagen, sobre aquella estructura que remeda las andas procesionales, parece emerger del muro. Podría decirse que, en un juego de alusiones referenciales y metafóricas, San Francisco se manifiesta en la gloria celestial. De acuerdo con la iconografía de mediados del siglo XVI, que vinculó la imagen del santo con el episodio hagiográfico de la estigmatización, San Francisco fue representado en la portada de Tilaco como un fraile penitente y asceta. Viste el hábito capuchino; en su mano derecha sostenía la cruz y en la izquierda la calavera —ambas actualmente desaparecidas— y sobre su pecho se destaca la llaga sangrante. La escultura evoca así la tradición iconográfica compilada en el tratado preceptivo de Juan Interián de Ayala. A principios del siglo XVIII él recordó que "son muy diversas las efigies de S*an* Francisco, conforme lo piden los varios sucesos de su vida", pero señaló "la Pintura mas comun del Seráfico Padre, es, representarle en pie, teniendo en una mano una calavera, y en la otra un Crucifixo, ó bien abrazándose con esta Imagen, y aplicandola á su amante corazon."[77] Además de brindar estas precisiones iconográficas, Interián de Ayala añadió a sus reflexiones dos epigramas latinos, el primero de autor anónimo y "recogido en Salamanca", el segundo, compuesto por él mismo. Su intención era "explicar la Imagen", y con tal fin consideró expresamente que era "muy del caso poner estos epigramas en un libro que trata de Imágenes".[78] Ambas composiciones literarias parecen responder, no sólo al sentido del motivo iconográfico, sino a la intención poética que subyace en la prédica visual de la portada.

En el primero, el poeta anónimo destacó la figura de San Francisco como émulo de Cristo

In dextra Vitam portas, Mortemque sinistra
Quas Pater Omnipotens solus in arce tenet.
Tunè Deus? Non. In membris pia vulnera Christi
Gestas. Tu Christus? Non: Utriusque typus.[79]

[77] J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, pp. 419-420.
[78] *Ibid.*, p. 420.
[79] *Idem*.

En su epigrama Interián de Ayala, sobre la base del mismo tópico juega metafóricamente con el poder elocutivo de la imagen:

Laeva tenet cranium, manus altera figit amantem:
Et querulum strictim pectus ad usque premit:
Igne micant oculi, solvuntur frigore membra;
Et livor graciles occupant ore genas.
Quid rear? extinctum monstrant quem vulnera toto
Contendir stabili fixux as astra gradu.
Ingenio effigiem tantam quis fecerit? ambo
Mors, et Amor certant: jactat uterque suam.[80]

Aún más, los ángeles sobre pedestales que flanquean la imagen de San Francisco refuerzan las implicaciones poéticas del tema. Uno toca una guitarra, el otro un violín, dos más abren la cortina que corona el nicho y se enreda en sus cuerpos. Así, el conjunto hace referencia a un episodio milagroso de la vida del santo, relatado con ligeras variantes en el *corpus* hagiográfico oficial.[81] San Francisco, quebrado por los padecimientos consecuencia de su vida ascética, habría sido reconfortado por las melodías celestiales. En las diferentes versiones del acontecimiento se alude a la música como oración y alabanza de Dios y como consuelo del espíritu. En particular, en "Consideraciones sobre las llagas" el prodigio fue asociado con el milagro de la estigmatización.[82] De acuerdo con esta versión del suceso

> como San Francisco se hallaba muy debilitado en el cuerpo, así por su rigurosa abstinencia como por los ataques de los demonios, quiso reconfortar el cuerpo con el alimento espiritual del alma, y para ello comenzó a meditar en

[80] *Idem*.
[81] El episodio es relatado por Celano, "Vida segunda", cap. LXXXIX: La cítara que oyó tocar a un ángel, (126); en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 304. Aparece también en San Buenaventura, "Leyenda mayor", cap. V: Austeridad de vida y consuelo que le daban las criaturas, (11), en *ibid.*, p. 412. También en "Leyenda de Perusa", (66), pp. 634-635 y (83) pp. 649-651 en *ibid.*, y en "Consideraciones sobre las llagas", (II), en *ibid.*, pp. 906-907.
[82] "Consideraciones sobre las llagas" es un texto de autor desconocido. Sigue de manera general la argumentación de San Buenaventura, quien interpretó que el milagro de la estigmatización, ocurrido según la tradición dos años antes de la muerte de San Francisco, consagraba su misión evangélica. Se trata de la compilación de acontecimientos diversos que son vinculados directa o indirectamente con aquel episodio culminante en la vida del santo. *Ibid.*, p. 894.

> la gloria sin medida y en el gozo de los bienaventurados en la vida eterna; comenzó también a suplicar a Dios que le concediera la gracia de probar un poco de aquel gozo. Estando en tales pensamientos, de pronto se le apareció un ángel con grandísimo resplandor, con una viola en la mano izquierda y el arco en la derecha; San Francisco le miraba estupefacto, y, en esto, el ángel pasó una sola vez el arco por las cuerdas de la viola; y fue tal la suavidad de la melodía, que llenó de dulcedumbre el alma de San Francisco y le hizo desfallecer, hasta el punto que, como lo refirió después a sus compañeros, le parecía que, si el ángel hubiera continuado moviendo el arco hasta abajo, se le hubiera separado el alma del cuerpo no pudiendo soportar tanta dulzura.[83]

Hacia finales del siglo XVII, el poeta y cronista franciscano Damián Cornejo retomó el tópico en su *Chronica seraphica*.[84] La interpretación de este pasaje de la hagiografía parece acentuar el tema de la armonía musical del Paraíso, un rasgo distintivo de la traducción visual del episodio en la portada de Tilaco. De acuerdo con el relato de Cornejo, "el Señor" habría enviado "un ángel con un instrumento musical" para aliviar la profunda "melancolía" que afectaba a San Francisco; así, mediante su perfecta ejecución, el mensajero habría evocado la melodía armoniosa del Cielo.[85] Aún más, subrayó que

> no le veían los circundantes, pero oìan todos la suavidad de los passages, yà en los lexos, yà en la cercanìa, como si el que tocaba, se passeasse haziendo con el movimiento, y mudança de los lugares variedad en el sonido. Siendo tan

[83] "Consideraciones sobre las llagas", (II), *ibid.*, pp. 906-907.

[84] Damián Cornejo (1629-1707), franciscano, fue Lector de Teología en la Universidad de Alcalá. Carlos II lo nombró consejero de teología y miembro de la Real Junta de la Inmaculada Concepción. Fue un prolífico escritor de obras devotas, muy reconocido en su época. "En 1680, el Ministro General de su orden le encargó que escribiese una crónica completa de la orden franciscana desde los orígenes. Así publicó en 1682, el primer tomo [...] Siguieron las partes segunda, tercera y cuarta en los años 1684, 1686 y 1698. [...] El autor quería ofrecer al lector un relato agradable con el propósito de recrear y educar al mismo tiempo. En el prólogo subraya que quiso cambiar el estilo sobradamente sencillo de las antiguas crónicas por un rebuscado lenguaje conceptuoso y metafórico según el gusto del tiempo [...] El éxito en el público lector fue rotundo, lo que demuestra suficientemente las publicaciones de las partes siguientes y las varias reediciones después de su muerte, así como una continuación de cinco partes más, escritas por otros autores en el siglo XVIII." Klaus Pörtl, "La obra poética de Fray Damián Cornejo (1629-1707): los problemas de una edición crítica a base de los apógrafos", en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 583-586.

[85] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Primera parte, p. 487.

eficaz, aun en lo natural la musica para mudar, y mover los afectos, facil serà de inferir el efecto, que haría en un coraçon triste una armonia toda del Cielo.[86]

Tanto en el relato, como en la portada de la iglesia de Tilaco, San Francisco aparece transportado, casi en cuerpo y alma, a un Paraíso de armonías sonoras. La metáfora se amplía y refuerza en el discurso visual mediante la cita de un motivo iconográfico de índole diferente. En el friso del primer cuerpo cuatro sirenas aladas soportan, como Atlantes, la cornisa. Podría decirse que sostienen de alguna manera el cielo. Como personajes mitológicos ambivalentes, las sirenas han tenido significados muy diversos e incluso opuestos. Su sentido debe explicarse a partir del contexto específico en donde aparecen y en relación con los motivos iconográficos que las rodean. Para la mitología clásica, las sirenas fueron seres marinos, mitad mujer, mitad ave.[87] Su representación como jóvenes con cola de pez surgió a partir del *Liber monstrorum de diversis generibus* del siglo VI d.C.[88] Se ha especulado sobre el origen y la doble forma de las sirenas. Por una parte, como habitantes de una isla en el Mediterráneo atraían con sus cantos a los navegantes desprevenidos, que seducidos acercaban sus barcos a la costa y zozobraban.[89] Dentro de esta tradición asumieron sentidos negativos como símbolos de la tentación y el pecado. Por otra parte, fueron las ninfas que acompañaban a Prosérpina; de acuerdo con Ovidio, cuando Pluto la raptó las sirenas pidieron a los dioses que les dieran alas para poder ir en su búsqueda.[90] A partir de esta tradición tuvieron un matiz positivo. En particular, el pasaje de las *Metamorfosis* pudo detonar la imagen de seres acuáticos con alas —doncellas con cola de pez cuyos miembros repentinamente se cubrieron con plumas—. En un caso,

[86] *Idem*. Este detalle es una paráfrasis de los relatos de Celano, "Vida segunda", cap. LXXXIX: La cítara que oyó tocar a un ángel, (126); en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 304 y San Buenaventura, "Leyenda mayor", cap. V: Austeridad de vida y consuelo que le daban las criaturas, (11), en *ibid.*, p. 412.

[87] Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 483-484.

[88] Ovidio, *Metamorfosis*, nota 587, p. 376.

[89] Homero, *Odisea*, pp. 193-195. Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, pp. 210-211. P. Grimal, *op. cit.*, pp. 483-484.

[90] "¿A vosotras, Aquelóides, de dónde os vienen la pluma y las patas de ave, puesto que tenéis rostro de doncella? ¿Acaso porque, cuando Prosérpina recogía primaverales flores, formabais parte de su séquito, doctas sirenas? Después de haberla buscado en vano por todo el mundo, inmediatamente, para que la llanura marina conociera vuestra preocupación, deseasteis poder posaros sobre las olas con los remos de vuestras alas y tuvisteis a los dioses propicios y visteis empezar a dorase con repentinas plumas vuestros miembros; sin embargo, para que aquella melodía nacida para ablandar los oídos y tan gran don de vuestra boca no perdiera la utilidad de la palabra, permanecieron el rostro de doncella y la voz humana." Ovidio, *op. cit.*, pp. 375-376.

como en otro, fueron relacionadas con el canto y la música.[91] De esta manera, las sirenas de la portada de Tilaco —con cola de pez y alas— responden a una mezcla de tradiciones textuales y visuales.

Sin embargo, las sirenas fueron consideradas también como divinidades del más allá, que cantaban para los bienaventurados en las islas Afortunadas. Así, pasaron a representar las armonías celestiales.[92] En particular, las sirenas aparecen en la *República* de Platón. El Libro X, al describir la composición del cielo en sus ocho círculos y su armonía definida en términos musicales, puntualizó que "en lo alto de cada uno de los círculos estaba una sirena que giraba junto con el círculo y emitía un solo sonido de un solo tono, de manera que todas las voces, que eran ocho concordaban en una armonía única."[93] No obstante, la interpretación mística del mito de las sirenas se consolidó en la obra de Macrobio. El Libro II del *Comentario al Sueño de Escipión* ofreció una síntesis de las ideas pitagóricas y platónicas sobre la Música —una de las disciplinas del *Quadrivium*— .[94] El compendio de conocimientos se articuló sobre una base narrativa: el relato del sueño. Los antepasados de Escipión Emiliano lo recibieron en la Vía Láctea para instruirle en las "verdades del más allá".[95] En la explicación de los principios fundamentales del universo, sobre

[91] Distintos relatos las hacen descender del dios fluvial Aqueloo y de las musas Melpómene o Terpsícore. En la Odisea son dos. Otras tradiciones posteriores citan cuatro: Teles, Redne, Molpe y Telxíope; otras tres, Parténope, Leucosia y Ligia. Los mitógrafos saben tradicionalmente que son músicas notables e incluso conocen la parte que les corresponde en el terceto o el cuarteto. Según Apolodoro una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta. P. Grimal, *op. cit.*, p. 483.

[92] *Ibid.*, pp. 483-484.

[93] Platón, *República*, X, 617b, p. 491.

[94] El *Comentario al Sueño de Escipión* (c. 430-440 d. C.) de Macrobio es una reflexión a partir de la cita de 14 pasajes de la obra de Cicerón *Sobre la República* (Libro VI, 9-29). En la última parte de su tratado, Cicerón relata el sueño de Escipión Emiliano. Se trata de una clara paráfrasis del mito de Er, final de la *República* de Platón. Escipión el Africano se aparece a su nieto, le revela su destino, le explica las recompensas que aguardan a los hombres justos en la otra vida, también describe al hombre y al universo. Cada fragmento recuperado por Macrobio es el punto de partida para el desarrollo de un pequeño tratado que compendia el conocimiento antiguo en torno a diversos campos del saber. Las múltiples recuperaciones del *Comentario* —desde el siglo IX hasta finales del Antiguo Régimen—, mantuvieron vigentes fragmentos de la ciencia antigua —sobre todo en relación con las disciplinas del *Quadrivium*— y fueron una fuente importante para los neoplatonismos medievales y modernos. A través de él, textos y autores de la antigüedad conservaron vigencia y fueron interpretados con muy diversas intenciones. Macrobio fue un compilador y un sistematizador muy hábil y así fue leído durante siglos. La *editio princeps* del *Comentario* se remonta a 1472. Se han registrado seis ediciones en el siglo XV, veintinueve en el XVI, cuatro en el XVII y tres en el XVIII. Macrobio, *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón"*, pp. 15, 26, 37-39 y 108-110.

[95] *Ibid.*, p. 144 y p. 146.

la base de la teoría de las esferas, Macrobio narró el reencuentro del alma con el Uno.[96] Tras describir el universo desde el punto de vista aritmético, físico y astrológico, introdujo una meticulosa reflexión sobre la música de las esferas y las relaciones armónicas. Con tal fin, Macrobio se apropió de las palabras de Cicerón

> "¿Que es ese sonido tan sublime y armonioso que embriaga mis oídos?". "Ese", contestó mi abuelo, "es un sonido entrecortado a intervalos desiguales pero, no obstante, cuidadosamente proporcionado, causado por el impulso y movimiento de las propias esferas, y que combinando agudos con graves produce diferentes armonías [...] En consecuencia, la esfera celeste más externa, la estrellada, cuya rotación es más rápida, emite, al moverse un sonido agudo, mientras la esfera lunar, la más baja, el sonido más grave. [...] Hombres sabios, imitando esta armonía por medio de instrumentos de cuerda o con sus cantos, se abrieron un camino de regreso a este lugar.[97]

Así, si los principios de la armonía musical partieron de la recuperación de la teoría pitagórica, la argumentación discurrió hacia la metafísica neoplatónica. La música constituyó un camino de ascenso, en tanto conectaba el alma humana con el alma del mundo. Macrobio ofreció una explicación aritmética y una interpretación alegórica al recordar que "Platón, en su *República*, en una discusión acerca del movimiento giratorio de las esferas celestes, dice que una sirena se sienta sobre cada una de las esferas, indicando así que el movimiento de las esferas suscitaba el canto de las divinidades, pues Sirena, en sentido griego, significa diosa que canta".[98]

Finalmente, mediante la alusión metafórica, en términos de la conexión ontológica que se establece entre el alma y el principio último del universo, la música se vinculó con la retórica como un instrumento poderoso de la persuasión. Según Macrobio:

> Toda alma en este mundo es atraída por los sonidos musicales, de modo que no sólo aquellos que son más refinados en sus actos, sino igualmente todos los

[96] En sus diversas vertientes el neoplatonismo consideraba que el alma, como esencia del hombre, participaba del alma del mundo; en este sentido era una emanación del Uno, principio de todo lo creado. El alma tendía a la búsqueda de aquel principio fundamental y el camino de ese retorno estaba en la contemplación de la armonía en el mundo sensible. Por tres vías iniciales el alma podía ascender desde lo sensible a lo metafísico: la música, la belleza y la filosofía. La proporción armónica conducía hacia la armonía inteligible que es la belleza misma. *Ibid.*, p. 28.

[97] *Ibid.*, pp. 321-322.

[98] *Ibid.*, pp. 336.

> pueblos bárbaros cantan canciones [...] pues el alma, mientras está en el cuerpo, lleva con ella el recuerdo de la música que conoció en el cielo, y hasta tal punto los cánticos la invaden con sus encantos, que no hay corazón tan cruel o salvaje que no sea presa del deseo de tales deleites. Éste fue el origen, creo de las historias de Orfeo y Anfión, el primero de los cuales dicen que atraía hasta las bestias irracionales con su canto, el otro las rocas, pues fueron acaso los primeros en atraer con su canto tanto a pueblos bárbaros y estólidos como a pueblos civilizados e insensibles cual roca, al disfrute del placer.[99]

Tanto la imagen literaria de las sirenas —asociada a la seducción—, como las interpretaciones filosóficas del mito —vinculadas con el neoplatonismo— fueron recuperadas por la emblemática durante los siglos XVI y XVII.[100] Ambos sentidos pervivieron con algunos matices en diferentes contextos. Las sirenas como alegoría del amor impuro y de la tentación fueron un tópico recurrente desde la Edad Media al siglo XVIII. Por ejemplo, Andrea Alciato dedicó a las sirenas un emblema, centrado en el tema de la seducción. El grabado y el poema evocan elementos narrativos y descriptivos de Homero y Ovidio.[101] También es posible derivar la connotación negativa de las sirenas, como representación del mal y la tentación, a partir del comentario de la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio.[102] Asimismo, Juan de Horozco Covarrubias reflexionó sobre la relación entre el vicio y el placer a partir de la interpretación moral del mito de las ninfas convertidas en seres fantásticos —fusión de doncella, ave y pez—.[103] Sin embargo, en el comentario que acompaña el emblema —formado por un grabado de una sirena tocando una viola con el correspondiente epigrama—, Horozco Covarrubias recuerda que las sirenas fueron también una metáfora de la música y la armonía

[99] *Ibid.*, pp. 339-340. Sobre el poder persuasivo de la música: Quintiliano, *Instituciones oratorias*, pp. 65-68 y Horacio, *Arte poética*, pp. 406-407.

[100] "Se llaman emblemas los versos que se subscriven a alguna pintura, o talla, con que sinificamos algun concepto belico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema, y de su autor." Sebastián de Cobarruvias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, f. 342v. Especialmente, el emblema buscó transmitir un precepto moral en la asociación de una imagen y un texto poético; sobre todo, fue una manera de interpretar la "sabiduría" de la antigüedad con una intención edificante.

[101] Andrea Alciato, *Emblemata*, p. 96. Bernardino Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, pp. 156-157. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, pp. 418-424.

[102] Pedro Sánchez de Viana, *Las transformaciones de Ovidio*, fs. 117-119v.

[103] Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, fs. 59-60v.

del universo. Aunque inclinado a considerar a las sirenas como una alegoría del vicio, contrapuso ambas interpretaciones:

> su figura puso Servio de donzellas el rostro, y lo demas de aves; aunq*ue* lo ordinario es co*n*forme al verso de Horacio que acaba en pez la que de medio arriba es muger hermosa; mas estas se dize*n* Nereidas hijas de Nereo, y las otras hijas de Acheloo, y todas serenas por la musica q*ue* fingiendose tan admirable huvo de poner Platon en los cielos ocho serenas, atribuye*n*do a cada uno de los que se alcançan a ver una serena, por el concierto y armonia con q*ue* se haze aquella musica de los cielos, tan alabada, y encarecida del mismo y de los demas autores que le siguiero*n*, y en especial del Macrobio.[104]

Por último, la imagen de las sirenas tuvo también un sentido teológico asociado con el bautismo. Con este matiz aparecen en el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (c. 1674). Se trata de un drama alegórico moral sobre la creación, la caída del hombre y la redención. En la trama cada uno de los cuatro elementos —el agua, el aire, la tierra y el fuego— ofrece los sacramentos que preservarán al hombre del mal. El Agua, con el apelativo "¡Armoniosa Sirena, de las ondas del Jordán!", ofrece el bautismo como el medio para la salvación de la humanidad.[105] Así, la sirena es una metáfora del agua del bautismo en la obra de Pedro Calderón de la Barca.

En consecuencia, si se relaciona el motivo iconográfico con el discurso de la portada, las sirenas, tanto en la acepción filosófica como en la alegoría teológica, articularon la relación entre el remate y los cuerpos inferiores. Parecen sostener la gloria y unir, a través de la alusión metafórica a la música, el episodio de la vida de San Francisco con la gran claraboya que expande hacia el exterior las melodías del coro. La articulación de ambos motivos podría interpretarse como la paráfrasis visual de un pasaje de la obra de fray Andrés de Abreu, quien narró poéticamente la vida de San Francisco. Al recrear el suceso del ángel músico apeló a imágenes visuales y auditivas

> Sale de preñada nube
> Ayroso, brillante, bello,
> Galan Serafin, que al Sol
> Dudas causò de no serlo.

[104] *Ibid*., f. 60.

[105] Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales alegoricos y historiales…*, t. 4, p. 34.

Con blando ademan el arco
Aplica à un violin, hirendo
Cuerdas, que se quexan, dulces
Sirenas del pensamiento.

[…]

La celestial armonía
conmutados sus objetos,
Quiso ser al tiempo alivio,
Siendo alabança à lo eterno.[106]

Si se contrastan estos versos con la portada de Tilaco podría considerarse que las imágenes parafrasean la poesía y la poesía reinterpreta las imágenes. Tanto en el poema, como en la portada, el milagro fue concebido como un paraíso de armonías sonoras; en ambos las sirenas, en relación con el episodio de la vida de San Francisco, aludieron al poder persuasivo de la música y de la poesía. De tal manera que, la composición de la portada sugiere la palabra, la poesía evoca las imágenes y ambas aluden a la perfección de los sonidos. Se trata de la compleja instrumentación del principio del *ut pictura poesis*. En su mutua alusión, podría entonces vislumbrase la función doctrinal que el arte, la poseía y la música tuvieron como medios para instruir, deleitar y persuadir —es decir para convertir a "indómitos salvajes"—.

Aún más, en el segundo cuerpo, las esculturas de la Inmaculada Concepción y San José multiplicaron las alusiones. En primera instancia, las advertencias de Juan de Interián de Ayala podrían servir como descripción de ambas imágenes. De acuerdo con él, la Virgen en este misterio se debía pintar

> de edad muy tierna […] como es la de diez, o doce años, por ser aquella edad, en la que ordinariamente se nos representa la hermosura, mas agena de manchas, y con mayor pureza […] juntas las manos ante el pecho: así, por ser esto lo mas recibido, como tambien, porque de esta manera, se da mejor á entender aquel instante, en que fué concebida, adornada de gracia tan superabundante, para concebir despues con la debida santidad, y pureza al mismo Verbo del Eterno Padre.[107]

[106] Andres de Abreu, *Vida del seraphin en carne y vera efigies de Christo San Francisco de Assis*, p. 148.
[107] J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, pp. 11 y 13.

En cuanto a la imagen de San José precisó

> se debe pintar á dicho varon santísimo de edad perfecta, y varonil, esto es, segun me parece, de edad de cerca de quarenta años [...] por ser esta la edad en que regularmente llegan á la mayor perfeccion, no solo las fuerzas del cuerpo, sino también, lo que es mas, las virtudes del alma. Lo que ciertamente por todos lados era muy conforme al empléo para el que la Divina Providencia destinaba á este hombre esclarecido [...] Dixe ser esta edad en que parece se debe pintar al Santo Patriarca, ó ya quando lleva en sus brazos al Niño Jesus, ó bien quando le lleva de la mano, mostrando su derecho, y amor paternal.[108]

Ahora bien, más allá de la rigurosidad iconográfica, ambas devociones contaron con una amplia tradición entre los franciscanos. Duns Escoto defendió el misterio de la Inmaculada y la obra de sor María de Jesús de Ágreda consolidó la propagación del culto en el contexto misional novohispano.[109] En un principio, la devoción a San José fue promovida por los franciscanos observantes. Bernardino de Siena, Bernanrdino dei Busti y Bernardino da Feltre insistieron en su glorificación y afirmaron su papel mediador. Sin embargo, a principios del siglo XVI el dominico Isidoro Isolano lo transformó en un símbolo de la Iglesia militante, de la lucha contra la herejía y de la esperanza en la propagación de la fe.[110] Encauzados dentro de la estrategia misional, el culto a la Inmaculada y el culto a San José fueron renovados a través de un vínculo estrecho en el discurso de la portada. La pureza del alma de la Virgen —metáfora de la Iglesia— está amparada por la presencia de San José. Se trata de una imagen de San José muy paternal de acuerdo con la iconografía franciscana. El Niño acaricia su cara. Él lo sostiene en su brazo izquierdo, mientras apoya la vara en su pecho para tomar, con la mano derecha, el pie del pequeño. Podría decirse entonces que el segundo cuerpo de la portada de Tilaco se sitúa entre el cielo y la tierra; en la gloria, la Virgen y San José —madre y padre de la comunidad de fieles— interceden por los pecadores. Aún más, sobre la base de las alusiones poéticas y musicales que articulan el sermón visual, ambas imágenes pueden interpretarse en el contexto de una obra muy difundida durante el siglo XVIII. Fray Joseph Diez —fundador y guardián del colegio apostólico de la Santa Cruz de Querétaro— reunió un conjunto

[108] *Ibid.*, t. 2, pp. 143-145.
[109] *Vid. supra* nota 29.
[110] Isidoro Isolano, *Summa des donis Sancti Joseph*, lib IV, §4, s/f. Bernardino de Siena, *Opera omnia*, pp. 231-235.

de canciones sobre algunas de las cuestiones fundamentales de la prédica misionera. Se trata de especies de glosas poéticas sobre tópicos teológicos y doctrinales. Entre otros temas, el autor interpretó de manera sencilla los fundamentos de la devoción a la Virgen y a San José. Dedica una de sus canciones a los "gozos de la Purísima Concepción". Mediante metáforas musicales parafrasea el concepto del misterio de la Inmaculada en el plan de la redención:

Con harmónica union,
Se ajusta el divino accento,
A vos sonoro instrumento,
De toda la redempcion.
Por templar con proporción,
la musica mas cabal
Soys concebida MARIA
Sin pecado original.
[…]
Ya la Iglesia Militante,
Celebra con atención,
Que soys en la creacion,
Pura, limpia, y radiante.
En aquel primer instante,
Punto, physico, y real,
Soys concebida MARIA
Sin pecado original.
[…]
En la religión Sagrada,
De San francisco, hallareis,
El título que tenéis,
De Virgen Inmaculada.
Y por esso es tan realzada,
Quanto humilde es su sayal,
Soys concebida MARIA
Sin pecado original.[111]

[111] Joseph Diez, *Aljaba apostolica de penetrantes flechas, para rendir la fortaleza del duro Pecador, en varias Canciones, y Saetas, que acostumbran cantar en sus Missiones los R.R.P.P. Misioneros Apostolicos, de N.S.P. San Francisco*, pp. 402-404.

En igual medida, la canción dedicada a los "gozos de San José" explicó, a través del concepto de "pureza", su vínculo con María y con el Redentor, de tal manera que la canción podría entenderse como una paráfrasis poética del segundo cuerpo de la portada de Tilaco

Para dár luz immortal,
Siendo Esposo de MARIA,
Soys JOSEPH el claro dia,
En pureza Angelical.
[…]
Archangel soys ilustrado,
En los Mysterios de Dios,
Siendo el deposito vos,
De los del Verbo Encarnado.
[…]
Trono soys, pues á Dios Niño,
Vuestros brazos recibiero*n*,
Y en dulze abrazo à èl se unieron,
Con ternisimo cariño.
Gozad Joseph del armiño,
De aquesta flor Celestial,
Soys Joseph el claro dia,
En pureza Angelical.[112]

Es posible conjeturar que los frailes utilizaran las canciones del devocionario de Joseph Diez para atraer a los indígenas con el poder persuasivo de la música y la poesía y que tales recursos funcionaran de manera conjunta con los sermones y las imágenes. En consecuencia, el lenguaje visual y las palabras —poesía y prédicas— a través de sus múltiples implicaciones, afirmarían la idea de una Iglesia militante y misionera. Incluso las advocaciones de María y José en la portada de la iglesia de Tilaco, en su función intercesora, recordarían a los indígenas convertidos la misericordia de Dios y el perdón de los pecados como vía de acceso al paraíso. Debajo de ellos, en el primer cuerpo —es decir metafóricamente en la tierra—, las figuras de San Pedro y San Pablo, los pilares de una

[112] *Ibid.*, pp. 405-406.

Iglesia ecuménica, consolidaron la argumentación. A través de ellos, la retórica del discurso visual persuadía a ingresar en el templo.

En síntesis, la portada de Tilaco recrea un paraíso concebido como un jardín de armonías musicales. Flores, follajes y pámpanos invaden la portada y aumentan progresivamente en profusión desde el primer cuerpo hacia el remate, de manera análoga los ángeles se multiplican proporcional y rítmicamente —en el primer cuerpo dos, cuatro, en el segundo, seis en el remate—. San Francisco —místico y penitente— surge del cielo, como revelación, y es confortado por los ángeles. Aquella la música —mediante el motivo de las sirenas— evoca la armonía celestial. Podría decirse que a través de la música se tiende un puente entre el cielo y la tierra. Aún más, en un sentido poético y retórico, la portada podría haber sido concebida como una compleja "metáfora sinestésica". La música está presente, en una experiencia visual y auditiva, a través de la gran claraboya que ilumina internamente el coro y que proyecta, al exterior, como una especie de "bocina", los cánticos y las oraciones. La cortina fingida revela esa armonía, al descubrir la claraboya y el espacio del coro. A partir del último cuerpo, la vista, en cuanto a forma y contenido, se pierde en el cielo. Entre la gloria —distante— y la mirada de los indígenas, la Virgen y San José interceden por los pecadores, San Pedro y San Pablo propagan la fe. En conjunto, el programa iconográfico hace evidente el poder y la elocuencia del arte. Imágenes, poesía y música invitaban a traspasar el portal que en su forma abociada —remedo de una gran concha— podía entenderse como una metáfora del bautismo. De este modo, el sermón continuaba en el interior de la iglesia.

Si bien el edificio estaba concluido en 1762 y la misión ya contaba con colaterales, un ajuar completo para el culto y algunas pinturas, el retablo mayor sólo se había comenzado a montar.[113] Años mas tarde, fue descrito como una gran estructura de "talla moderna" —tal vez por la utilización de pilastras estípites—.[114] Un gran sagrario, con embutidos de cordoncillo y cristales azogados, ocupó el centro del primer cuerpo. En su frente se encontraba el "divino rostro" —al parecer, de acuerdo con el inventario, se trataba de una "pintura

[113] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 345f.

[114] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco", s/f.

romana"— y lo coronaban las esculturas de la Asunción de María y de San Antonio de Padua. A sus lados se disponían las imágenes de San Joaquín y Santa Ana. Tres esculturas estofadas, de 145 cm de alto, probablemente se ubicaran en el segundo cuerpo del retablo: Santo Domingo de Guzmán y Santa Clara, flanqueaban a San Francisco de Asís, colocado en la calle central. La escultura del Arcángel Miguel, rodeado por las imágenes de Santa Catalina de Bolonia y Santa Rosa de Viterbo, ocuparía el último cuerpo. <*Vid. supra* Imagen 8>

Es posible imaginar un conjunto rico en colores, texturas y brillos. Al dorado y el bermellón de la estructura, se sumaban la policromía del estofado de las esculturas y los cristales azogados del sagrario. A ello se añadía la luminosidad, probablemente una de las características más salientes del interior —debida, según los visitadores, a las claraboyas de la cúpula y la nave—.[115] Quizá a lo largo del día la luz creara juegos de reflejos y luces de diferentes tonalidades que potenciaran en el interior el efecto cromático de la portada. Así, a través de los recursos visuales, la prédica doctrinal seducía la mirada del espectador desde la portada hacia el retablo mayor. En ella se iniciaba el sermón y funcionaba como una invitación a entrar —como el exordio de la prédica—; de tal manera que la reflexión discurría a través de la continuidad temática y mediante los efectos retóricos de los artificios visuales.

El retablo ofreció una glosa sobre el tema místico de la portada. La imagen de San Francisco penitente —tal vez análoga a la exterior— presidía el retablo; sobre él se encontraba la escultura de San Miguel Arcángel y debajo —rematando el sagrario— la de la Asunción de la Virgen. Podría interpretarse entonces que, en la calle central, las imágenes —como tópicos de un sermón— aludían al episodio más importante de la vida de San Francisco. Fue, precisamente durante la cuaresma de San Miguel —celebrada entre la fiesta de la Asunción de la Virgen y el día dedicado al arcángel— que el santo habría recibido los estigmas.[116] Así, a través de la prédica y por medio de las imágenes es posible que se buscara detonar en la imaginación de los indígenas la recreación de una experiencia trascendente ligada a la narrativa doctrinal. Aún más, desde lo alto, Santa Catalina de Bolonia y Santa Rosa de Viterbo —dos místicas franciscanas— compartían con el santo

[115] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*on* Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 343v.

[116] Celano, "Vida segunda", 197, en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 343.

las experiencias milagrosas y multiplicaban los ejemplos. La imagen de Santa Catalina de Bolonia recordaría los episodios ejemplares de su vida: la portentosa revelación del Juicio Final, las apariciones de San Francisco y en qué medida su celo por la salvación de las almas había tenido "felizes efectos en la conversion, y salvacion de muchos obstinados pecadores; cuyos corazones de piedra, se derretian, y deshazian en lagrimas de contricion à la eficacia de las oraciones de la Bendita Virgen."[117] La imagen de Santa Rosa de Viterbo evocaría los relatos de la doncella que en "el teatro de las Plaças, y Templo" mantenía "publica disputa con los Hereges, y Scismaticos, burlando sus prevenidas cabilaciones, desbaratando sus sofisticos argumentos, y co*n*venciendo la ceguedad obstinada de sus juyzios co*n* la luz de las verdades Catolicas."[118] Las dos místicas, junto con Santo Domingo de Guzmán y Santa Clara rodeaban a San Francisco y todos hacían presente en el retablo la vocación y el doble carisma de la orden: la experiencia espiritual y la acción misionera a través de la prédica. En igual medida insistían en la función intercesora de los santos.

Por último, el conjunto del sagrario retomaba algunos de los tópicos centrales de la obra de sor María de Jesús de Ágreda. La conexión entre la imagen de la Asunción de la Virgen y de San Antonio de Padua evocaba el vínculo estrecho entre el santo y aquella devoción. San Antonio de Padua había escrito una serie de sermones sobre temas marianos. En particular, desarrolló una argumentación teológica con el fin de reafirmar la glorificación de María en cuerpo y alma. Entre la asunción y la "incomparable gracia" derivada de la encarnación, había para él un estrecho nexo causal.[119] La hagiografía y la prédica doctrinal de finales del siglo XVII recuperaron estos argumentos como parte de las estrategias dirigidas hacia el fortalecimiento de la devoción a la Virgen. Se insistió en que San Antonio honraba sus "misterios", "pero á los q*ue* con mas amor, y mas esmero dirigia su culto, eran al de la Purissima Concepcion, en que su Alma santissima se unió a su cuerpo, prevenida de la gracia, y libre de el contagio de la original culpa; y á su Assumpcion gloriosa, como á Mysterios correlativos; pues la felicidad del primero haze ecos en las glorias de el ultimo."[120]

[117] Eusebio Gonzalez de Torres, *Chronica seraphica*, Parte quinta, pp. 348-349.

[118] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte tercera, p. 25.

[119] Antonio de Padua, *Sermones Dominicales et in solemnitatibus*, "Sermo in assumptione S. Mariae Virginis", pp. 730-732.

[120] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte segunda, p. 345.

La relación entre el sagrario —contenedor de Cristo con la imagen del divino rostro en el frente— y ambas esculturas expresaría visualmente la idea. Un concepto y una historia que probablemente los frailes repitieran una y otra vez en sus prédicas. Incluso es posible que recordaran cómo en momentos de peligro y tentación San Antonio invocaba la protección de la madre de Dios con las palabras del himno que se cantaba en la fiesta de la Asunción: "*O gloriosa Domina*".[121]

Sobre todo, las esculturas de San Joaquín y San Ana —los padres de María— reforzarían el concepto que entrelazaba la vida de la Virgen y la historia de la salvación tal y como se explicaba en los escritos de San Antonio y en la *Mística ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda. El mismo texto podría funcionar como una glosa del conjunto escultórico y las imágenes como una síntesis visual del concepto. Al ofrecer una *ekphrasis* de la glorificación de María subrayó que San Joaquín y Santa Ana, junto con San José y los ángeles habrían sido los testigos privilegiados de aquel misterio. Según la monja de Ágreda

> En el pecho de la gran Reyna en su glorioso Cuerpo se manifestò à los Santos una forma de un pequeño globo, ò viril de singular hermosura, y resplandor, que les causò, y les causa especial admiracion, y alegria. Y esto es como premio, y testimonio de aver depositado como en Sagrario digno en su pecho al Verbo Encarnado Sacramentado, y averle recibido tan digna, pura y santamente sin defecto, ni imperfeccion alguna, pero con suma devocion, amor y reverencia, à que no llegò alguno otro de los otros Santos.[122]

En conclusión, en cuanto a contenido podría considerarse que la portada y el retablo mayor de la iglesia de Tilaco desplegaron un extenso sermón visual centrado en la experiencia mística y en la misión evangelizadora de la Iglesia. En igual medida como un discurso complejo y elaborado desplegaron todos los recursos de la retórica sagrada: la pintura, la escultura, la música y la poesía como instrumentos de la predicación con el fin de deleitar, conmover y persuadir a través de la acción recíproca de cada medio.

[121] *Ibid.*, p. 346.

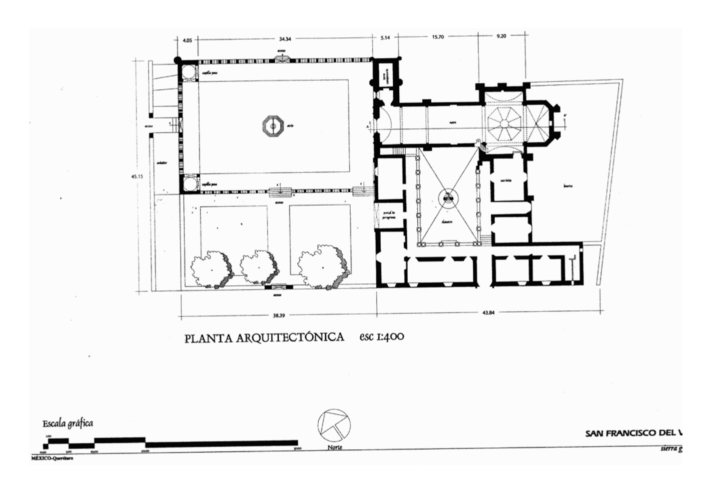
[122] Sor María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 3, pp. 271-272. Más allá de su carácter narrativo, sor María de Jesús presenta los episodios de la vida de Santa Ana con el fin de aportar argumentos en torno al debate sobre la inmaculada concepción de María. De acuerdo con la monja, la importancia de Santa Ana es crucial en la medida que como madre de María fue la primera criatura a la que Dios reveló el misterio de la encarnación. Sor María de Jesús de Ágreda, *op. cit.,* t. 1, pp. 57-61, 70-76, 97-101, 107-112 y 212-216 y t. 3, pp. 625-644.

Imagen 1: plano de San Francisco del Valle de Tilaco. Se observa el emplazamiento de la iglesia y el convento en el centro de la cuadrícula urbana.



Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Imagen 2: plano de la misión de San Francisco del Valle de Tilaco.



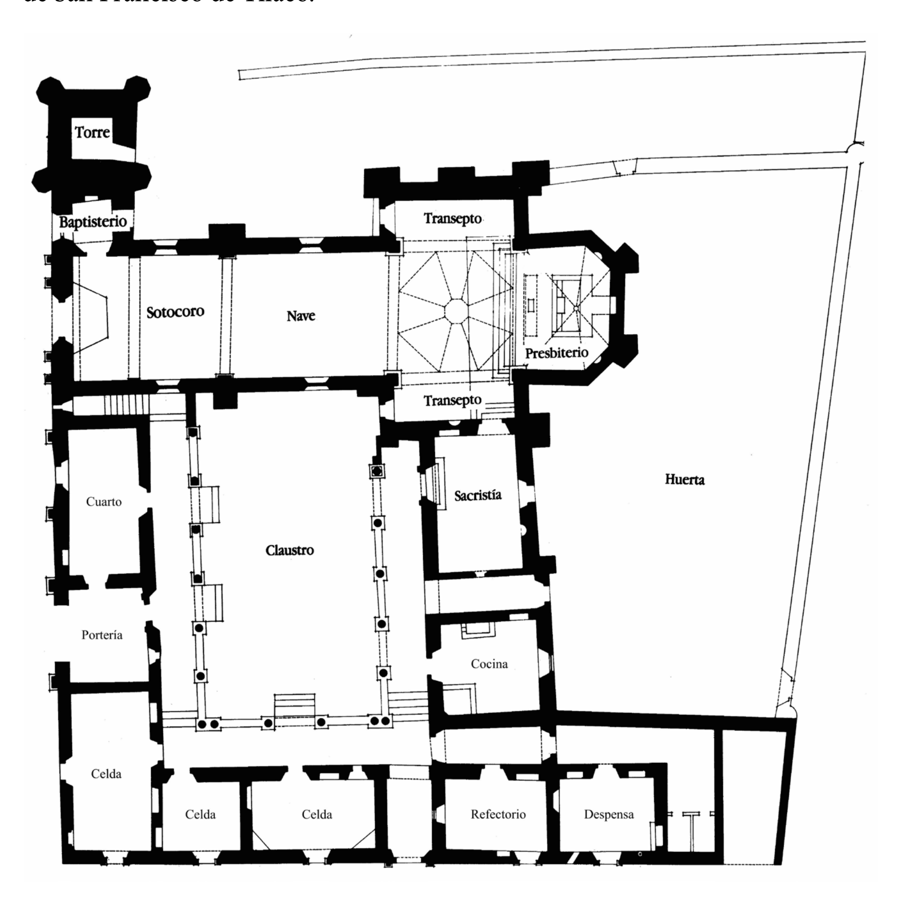
Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Imagen 3: fachada del conjunto de la misión de San Francisco del Valle de Tilaco.



Fotografía Jessica Calderón de la Barca Peña, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018)

Imagen 4: reconstrucción de las funciones en la iglesia y el convento de la misión de San Francisco de Tilaco.



Convento

"El convento esta pegado a la yglessia, cerrado por todos vientos: tiene corredores por tres vientos, con pilares, y arqueria de cal, y canto, cubiertos de buena vigueria labrada, y tablas, con ormigon de cal, y canto, que llaman azotea tiene su porteria capaz, que sirve para enseñar a rezar la doctrina x*ris*ptiana, a los muchachos, y muchachas; con arco, y cubierta de azotea, en donde esta colocada una Purisima Concep*cio*n de Maria S*anti*s*i*ma señora n*ues*tra de pintura. Enfrente de la sacristia tiene un cuarto, las paredes son de cal, y canto, y cubierto de bobeda. Los demas cuartos de vivienda q*ue* son tres, tienen las paredes de piedra, y lodo, y cubiertos de buena vigueria con sus canes, y ladrillos; estos aunq*ue* tienen

torta de lodo arriba estan cubiertos de zacate. Tiene tres oficinas, una q*ue* sirve del refectorio, otra de dispensa, y la otra cozina, todas las quales estan dentro del d*ic*ho convento, estas tienen la vigueria sin labrar, su tapanco de carrizo, y torta de lodo. El suelo de toda la vivienda esta enladrillado. A la espalda de el convento tiene una cerca de piedra, y lodo de quatro varas de alto."

Sacristía

"La sacristia es de bobeda, tiene sus cajones, y dos alazenas a los estremos q*ue* hacen juego con los d*ic*hos, todo es de cojinillo con embutidos de hueso, y varias maderas aforrados con baqueta. Y tienen sus aldabones de fierro. Una alazena con sus puertas jaspeadas que esta dentro de la pared de la sacristia. Ytem, sobre los cajones ay tres lienzos pintados, de a dos varas uno de la ympresion de las llagas de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co otro de S*a*n Antonio de Padua, y otro de Animas. Ytem catorce d*ic*hos mas medianos, y otros de a media vara. Un Santo X*ris*pto de estatura de media vara (digo) de una vara, un dosel de tisu, pintado al olio que servio de exponer al S*antisi*mo un sagrario dorado por dentro, y fuera. Una ymagen de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co dorado, y estofado de estatura de media vara. Dos Niños de Jesus, uno para la noche de Navidad, y otro de vestir, y los dos tienen sus vestidos decentes."

Listado de las pinturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario

La estigmatización de San Francisco, pintura de 2 varas [167 cm]
San Antonio de Padua, pintura de 2 varas [167 cm]
Ánimas pintura de 2 varas [167 cm]
14 pinturas de formato mediano [sin medidas]

Listado de las esculturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario

Santo Cristo, escultura de 1 vara [83.5 cm]
San Francisco, escultura estofada de media vara [41.75 cm]
Niño Jesús, para el nacimiento, escultura de vestir [sin medidas]
Niño Jesús, escultura de vestir [sin medidas]

Bautisterio

San Juan Bautista, pintura con marco dorado [sin medidas]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Imagen 5: iglesia de la misión de San Francisco del Valle de Tilaco. Torre.



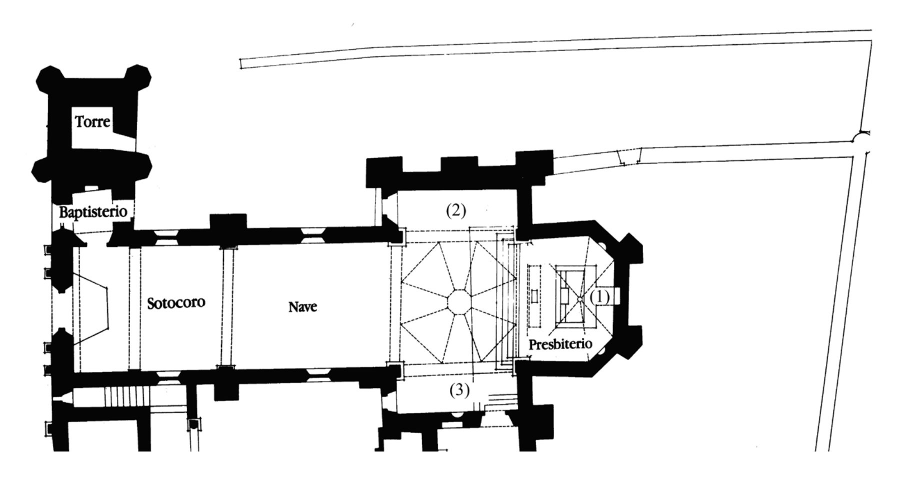
Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 6: iglesia de la misión de San Francisco del Valle de Tilaco. Portada.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 7: reconstrucción del interior de la iglesia de la misión de San Francisco del Valle de Tilaco.



(1) Retablo mayor [*Vid.* Imagen 8]

(2) Retablo del transepto (lado del Evangelio), sin medidas.
"De talla al modo moderno, que llenan todos sus huecos hasta las bobedas, sin dorar."

	Cristo crucificado escultura 2 varas (167 cm)	
San Bernardino de Sena escultura 7 cuartas (145 cm)	Virgen de los Dolores escultura de vestir 2 varas (167 cm)	San Juan Capistrano escultura 7 cuartas (145 cm)
San Juan Evangelista escultura 7 cuartas (145 cm)	Jesús Nazareno escultura de vestir 7 cuartas (145 cm)	María Magdalena escultura 7 cuartas (145 cm)

(3) Retablo del transepto (lado de la Epístola), sin medidas.
"De talla al modo moderno, que llenan todos sus huecos hasta las bobedas, sin dorar."

Nicho sin imagen	Nicho sin imagen	Nicho sin imagen
San Antonio de Padua escultura 7 cuartas (145 cm)	San Roque escultura 7 cuartas (145 cm)	San Isidro escultura 7 cuartas (145 cm)
San José escultura 5 cuartas (104 cm)	Purísima Concepción escultura con corona imperial de plata 1 vara y media (125 cm)	San Juan Bautista escultura 5 cuartas (104 cm)

Presbiterio y nave
"Ytem, en el presbiterio crucero, y cuerpo de d*ic*ha yglessia, ay diez lienzos de a dos baras de varias imagenes pintadas. Ytem ocho d*ic*hos mas pequeños. Ytem un Via Crucis nuebo de a bara. […] Una mesa […] que esta en el brazo del cruzero con un Nacimiento encima, y la qual esta pintado por fuera de encarnado."

Listado de las pinturas y esculturas de la nave y el crucero elaborado sobre la base del inventario
10 lienzos de imágenes sin identificar, de 2 varas [167 cm]
8 lienzos más pequeños sin identificar y sin dimensiones
Vía Crucis de 1 vara [83.5 cm]
Nacimiento, posiblemente grupo escultórico, sin medidas, encarnado

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*isc*o de Tilaco", s/f. Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del estado de Querétaro, 1985.

Imagen 8: reconstrucción del retablo mayor de la iglesia de la misión de San Francisco del Valle de Tilaco.

(1) Retablo mayor “tallado al uso moderno” de tres cuerpos, dorado menos el campo que está maqueado de bermellón”		
Santa Catalina de Bolonia Escultura 7 cuartas (145 cm)	San Miguel Escultura 7 cuartas (145 cm)	Santa Rosa de Viterbo Escultura 7 cuartas (145 cm)
Santo Domingo de Guzmán Escultura 7 cuartas (145 cm)	San Francisco de Asís Escultura con diadema de plata 7 cuartas (145 cm)	Santa Clara de Asís Escultura 7 cuartas (145 cm)

↓

<table>
<tr><td rowspan="3">San Joaquín
Escultura</td><td colspan="2">Sagrario
“de tres cuerpos; todo dorado por dentro, y fuera;
con embutidos de cordoncillo, y cristales azogados”</td><td rowspan="3">Santa Ana
Escultura</td></tr>
<tr><td>Asunción de María
Escultura
3 cuartas (62.4 cm)</td><td>San Antonio de Padua
Escultura
2 tercias (55 cm)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Rostro del Salvador
pintura romana
marco y cristal</td></tr>
</table>

“El presbiterio tiene un retablo, tallado al uso moderno; de tres cuerpos; dorado menos el campo q*ue* esta maqueado de bermellón. En el primer cuerpo, tiene sagrario de tres cuerpos; todo dorado por dentro, y fuera; con embutidos de cordoncillo, y cristales azogados; en este esta colocada una imagen de la Asump*ci*on de Maria S*antisi*ma señora n*uest*ra de estatura de tres quartas, con corona, y palma de plata, otra ymagen de S*an* Antonio de Padua de estatura de dos tercias, estofadas, y doradas; y un rostro del Salvador (al parecer pintura romana) cubierto con cristal y el marco esta embutido de cordoncillo, y cristales. A los lados de d*i*cho sagrario estan colocadas las ymagenes de S*a*n Juachin, y S*an*ta Ana; en el segundo cuerpo, la imagen de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Fran*cis*co con diadema de plata, N*uestro* P*adre* S*an*to Dom*ing*o y N*uestra* M*adre* S*an*ta Clara; en el tersero el Principe S*a*n Miguel S*an*ta Cathalina de Bonoina, y S*an*ta Rosa de Viterbo, todas son de estatura de siete quartas, estofadas, y doradas.”

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, “Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Fran*cis*co de Tilaco”, s/f.



I. 3 La misión de San Miguel Concá

El surgimiento del pueblo misionero

En el primer reconocimiento de la región, durante febrero de 1743, José de Escandón localizó un lugar situado a diez leguas al norte de Jalpan. Tras observar las características geográficas y climáticas determinó fundar allí la misión de San Miguel Concá. Describió el paraje como más "caliente que templado", con suficiente "agua y tierra fértil"; además, consideró las ventajas del caudaloso río, "abundante de peces regalados", y la riqueza de maderas. Estimó que podían reunirse para la fundación 57 familias de indios pames —unas 234 personas—. La proximidad de una gran hacienda perteneciente al capitán Fernández de la Rama, quien ofrecía protección y seguridad al nuevo asentamiento, hizo que el sitio pareciera aún más apropiado.[123] Casi un año después, en abril de 1744, se fundó el pueblo. Un total de 439 indígenas —alrededor 144 familias— fueron congregados con tal fin. José de Escandón asignó el lugar en donde se habrían de fabricar los primeros jacales destinados a la iglesia y las habitaciones de los frailes. También delimitó "una loma tendida" en cuya falda se hallaba "un ojo de agua dulce bastante para el riego y mantenimiento de esta congregación, y para todo lo que pudiera aumentarse en lo venidero." Fray Pedro Pérez de Mezquía recibió el pueblo en nombre del colegio apostólico de San Fernando y designó a los dos padres, además de un lego, que quedarían al frente de él.[124]

Los inicios de la misión de Concá parecen especialmente difíciles. Sólo cuatro años después de la fundación, en 1748, el guardián del colegio de San Fernando reportó

[123] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743" 133-156.

[124] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

la muerte de 216 personas y la deserción de muchas familias.[125] La población se había reducido aproximadamente a la mitad. Sin embargo, la comunidad comenzó a consolidarse en los años siguientes.

De acuerdo con Joseph Antonio Murguía y Joachin Fernández de Osorio —los frailes responsables del pueblo— la iglesia se construyó entre 1750 y 1754:

> se hizo con cuidado, solicitud y trabajo, de dichos Ministros y con el trabajo corporal de los indios de esta Missión, sin intervención ni ayuda de alguna de las otras personas que llaman españolas o de razón. Tiene la iglesia treinta y siete varas de largo y ocho de ancho [30.89 × 6.68 m], muy primorosa y lucida, con sus bóvedas, crucero con su cimborrio muy lucido y claro, con sus ocho ventanas, dos en los cruceros y cuatro en el cañón.[126]

En 1758 se estaba terminando de dorar el retablo mayor; además, los del crucero, realizados en cedro colorado, ya habían sido montados con sus esculturas y pinturas. La sacristía —cerrada con bóveda de cañón— contaba con el mobiliario y el ajuar litúrgico completo. Los frailes informaron también sobre la prosperidad de la misión. Los indígenas cultivaban algodón, maíz y frijol, el pueblo poseía "graneros de comunidad" para almacenar las cosechas, además de suficiente ganado.[127] Asimismo, dejaron constancia de que durante esos años la situación demográfica parecía haber mejorado: vivían en el pueblo 133 familias, en total 423 personas. De tal forma que, en términos de la cantidad de habitantes, el pueblo se encontraba en una circunstancia semejante al momento de la fundación. Años más tarde, los visitadores encontraron una misión más o menos consolidada, aun cuando entre 1758 y 1764 habían muerto 264 personas y desertado otras 50.[128] La iglesia y el convento, el pueblo con sus instalaciones básicas, además de los sembradíos, permitían vislumbrar a finales de

[125] Biblioteca Nacional de México, Archivo Franciscano, Caja 45, n. 1026 (77/1052), "Razón de las missiones que el Collegio de San Fernando tiene en Sierra Gorda, alias Sierra Madre, y el estado que al presente tienen [1748]", fs. 1-2.
[126] Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.
[127] *Ibid*., s/f.
[128] *Ibid*., s/f. Biblioteca del Pontificio Ateneo Antoniano (Roma), Colección Civezza, caja 203/7, "Estado de las misiones franciscanas de Sierra Gorda en 1764", s/f. Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

la década de 1760 una misión que había alcanzado cierta prosperidad. <*Vid. supra* Cuadro 1>

La misión: sus edificios y la distribución urbana

La iglesia y el convento fueron el punto de referencia para la organización del espacio. El pueblo creció en su entorno, de tal manera que aún es posible observar aquella primera distribución. José de Escandón asignó una legua cuadrada para la labranza y el usufructo de un ojo de agua para el riego. Sobre todo fijó el límite con la hacienda vecina —un trapiche de piloncillo— perteneciente a Gaspar Fernández de la Rama, situada a media legua al oriente.[129] Además levantó el padrón de la nueva comunidad. Pese a que Concá fuera la misión más pequeña y a que su población sufriera una mortandad muy alta durante la primera década, en 1762 el pueblo contaba con una amplia troje de cal y canto destinada al almacenamiento de las cosechas comunitarias. Aquel edificio de planta rectangular tenía veintidós varas de largo por ocho de ancho (18.37 × 6.68 m) y estaba dividido en dos naves separadas con arcos sobre pilares. También se había construido una cárcel de mampostería de ocho por cuatro varas (6.68 × 3.34 m).[130] La economía de la misión se consolidó rápidamente a través del cultivo de las tierras comunitarias y de las pequeñas parcelas asignadas a cada familia para su sustento. A ellas se sumaban los platanales en las vegas del río.[131] Así, la iglesia y el convento, con su riqueza formal y colorido, se enclavaron en la cercanía de un río caudaloso, en medio de un paisaje de jacales que alternaban con los corrales para el ganado, con los sembradíos de algodón y maíz y con las huertas de frijol y chile regadas a través de una acequia que distribuía el agua de una pequeña laguna. <*Vid. infra* Imagen 1>

Las descripciones contenidas en los documentos de 1758, 1762 y 1770 coinciden en rasgos generales con los edificios que aún se conservan. Sin embargo, en la prolija reseña ofrecida por aquellos informes surgen algunas de las características hoy perdidas: las particularidades de los espacios interiores y sus

[129] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

[130] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 382f-382v.

[131] *Ibid*., f. 382v.

funciones, pero sobre todo los criterios de apreciación prevalecientes. En principio, de acuerdo con los visitadores un gran espacio destinado al cementerio precedía el conjunto de la iglesia y el convento. Medía "cuarentta, y nuebe baras en cuadro" (40.91 × 40.91 m) y se encontraba cercado por "paredes de mampostería" coronadas con "almenas piramidales". Un "arco triunfal lucido y espacioso con su cruz y jarras de flores" constituía el ingreso principal en eje con la fachada; otro acceso más pequeño se abría sobre el lado oriente.[132] <*Vid. infra* Imágenes 2 y 3>

El claustro y sus dependencias fueron descritos en detalle durante la visita de 1770. Se identificaron los espacios, sus características materiales y la distribución de las funciones básicas. Según el meticuloso informe el convento —una estructura cuadrangular de treinta y cuatro varas en cuadrado (28.39 × 28.39 m) adyacente al templo— estaba formado por tres crujías de habitaciones con corredores techados de zacate. El muro del templo cerraba el patio delimitando un claro de veintitrés por dieciséis varas (19.2 × 13.36 m). En el lado sur —con frente al cementerio— se disponía el cubo con la escalera de mampostería que, desde el claustro, daba acceso al coro de la iglesia. Junto a él los visitadores describieron la portería —un vestíbulo abierto a través de dos arcos— que conectaba el espacio exterior con el patio conventual. En este pórtico se había colocado un lienzo con la imagen de la *Virgen de Guadalupe*. Contiguo se identificaron el cuarto destinado a los huéspedes y "la pieza principal del conv*en*to", con su recamara. La gran habitación —de quince varas de largo (12.52 m)— contenía muebles: una mesa de cedro de dos varas (1.67 m), dos sillas, también de cedro "baqueteadas", una tarima para la cama y un librero. En el amplio aposento también se inventariaron las imágenes: un lienzo de la *Oración del Huerto*, además de las pinturas —de dos varas (167 cm)— de *San José*, *San Juan Bautista*, *San Francisco*, *San Antonio de Padua*, *San Joaquín* y *San Francisco Javier*.[133] La crujía oriente estuvo conformada por una amplia habitación —"de nuebe varas, y media, y cinco y quarta de ancho" (7.93 × 4.38 m)—, junto a ella se identificó un pequeño corredor, que posiblemente funcionara como un ingreso secundario. Por último señalaron el refectorio y la

[132] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 377f. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.

[133] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.

cocina. Sobre el lado norte se alineaban la sacristía —anexa al presbiterio del templo—, otra gran habitación con recamara y el corredor que daba paso a la huerta y los corrales.[134] En particular, la sacristía fue objeto de una precisa descripción y un detallado inventario. Medía "de largo dies varas, y de ancho seis y quarta" (8.35 × 5.21 m) y estaba cubierta por una bóveda de cañón. La iluminaban dos ventanas orientadas al norte "del alto de vara y media con sus dos ojas cada una para cerrarlas: rejas de balaustres torneados y vidrieras de bidrio ordinario con enrrejado de alambre", la puerta que comunicaba con la iglesia era "de sedro colorado de dos ojas labrada a coxinillo con su serradura". Tenía una segunda puerta que permitía el acceso desde el claustro. Además contaba con el mobiliario, el menaje completo, pinturas y esculturas.[135] <*Vid. infra* Imagen 4>

Tal y como se conserva en la actualidad, el templo de la misión de San Miguel Concá presenta planta de cruz latina, una nave —dividida en tres tramos—, torre campanario, cabecera semi-hexagonal y presbiterio elevado. Cada tramo de la nave está cubierto por una bóveda de arista —de planta rectangular la primera y cuadrangular las restantes—. Dos bóvedas de cañón corrido con lunetos rematan las secciones del transepto. El presbiterio y la cabecera se cierran por una bóveda esquifada de cinco paños, con su clave circular, acanalada, en forma de concha. Cubre el crucero una bóveda esquifada de ocho paños, con linternilla, levantada sobre tambor octogonal y pechinas. Dos cornisas molduradas muy salientes dibujan las aristas del tambor. Grandes ventanas abocinadas, coronadas por arcos mixtilíneos, resuelven la iluminación del crucero. La profusión de líneas curvas y rectas que describen los vanos juega en contrapunto con la línea festoneada de la cornisa sobre la que se levanta la bóveda. Así la luz acentúa los contornos y subraya la riqueza formal. Ubicado en el primer tramo de la nave y separado por un arco carpanel se encuentra el sotocoro profundo. A través de él se accede al cubo de la torre, en donde se ubica el baptisterio. Una bóveda de arista —con una clave y bandas perpendiculares cubiertas por motivos vegetales policromados— cierra el espacio sobre el que se levanta el coro. Los muros de la iglesia se articulan mediante delgadas pilastras de fustes lisos, sobre pedestales, con basas y capiteles formados por molduras. Ellas soportan los arcos torales de las bóvedas de la nave y los arcos torales del crucero. Las molduras de los capiteles se prolongan sobre los muros, delineando una cornisa fingida. Cuatro ventanas iluminan la nave y otras dos el transepto. En el exterior, gruesos

[134] *Ibid.*, s/f.
[135] *Ibid.*, s/f.

contrafuertes dan solidez al cuerpo de la iglesia, al transepto, a la cabecera y a la torre; otros dos contrafuertes enmarcan la portada.

En el inventario de 1762 los funcionarios describieron con precisión el templo y, sobre todo, destacaron sus rasgos más llamativos. Apuntaron que era

> una yglesia de treintta y siette varas de largo, y ocho de ancho [30.89 × 6.68 m] con su cruzero correspondientte y tres bobedas en el cañon, dos en los cruzeros con su sinborrio y sottabanca media naranja y lintternilla con sus cornijas por denttro, y fuera en forma de falfalaes que le hazen mui lucida, y visttosa con ocho venttanas de dos varas de altto [1.67 m] y el correspondientte de ancho de curioso artte con sus basttidores de alambre que le dán mucha claridad a la yglesia dos venttanas en los dos brazos del cruzero de dos baras algo mas de altto [1.67 m] con basttidores de alambre y bidrieras que ermosean el cruzero. En el cuerpo de la yglesia ottras cuattro venttanas del mismo tamaño. Assimismo con sus bastidores de alambre el choro que esttá fundado sobre bobedas de singular artte mui tendida enladrillado, el pizo con su venttana en forma de claraboya o cruz con su basttidor de alambre, y bidriera que le comunica mucha luz.[136]

En consecuencia, distinguieron sus características arquitectónicas. Registraron las dimensiones de la nave, observaron las bóvedas y el crucero. Destacaron la riqueza formal del cimborrio con sus cornisas en forma de "falfales".[137] Subrayaron la variedad de las ventanas de "curioso artte" y la gran claraboya del coro que hacían muy luminoso el interior. De tal manera que el inventario es también una forma de apreciación de las cualidades del edificio, de sus materiales y de los efectos del espacio. En particular, la luminosidad del interior fue una cualidad que aparece destacada en los informes de 1758, 1762 y 1770.[138]

[136] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 376v.

[137] Farfalá, falalá o falbalá: adorno compuesto de una tira de tafetan ó de otra tela, que rodea las basquiñas y briales de las mugeres, que está plegado y cosido por la parte superior, y suelto ó al aire por la inferior. Tambien se llaman asi los adornos de cortinas y tapetes puestos en la misma disposicion. *Vestium aut aulaeorum fimbriae.* Diccionarios de la Real Academia 1780 y 1817. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea]. <http://web.frl.es/ntllet> [Consulta: 19/11/2017]

[138] Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f. AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta

En igual medida los visitadores pusieron su atención en la torre y el baptisterio. Con un vocabulario preciso registraron:

> Tiene la yglesia su thorre con banca, sottabanca ochabada con ocho canpaniles cuattro abierttos y cuattro siegos con columnas cornixas et*cete*ra con ocho jarras, y sus ramilletes puesttos en la cornixa su bobeda de medio limon rematte piramidal que la haze mui lucida […] En el cubo de la thorre que ttiene cuattro varas en cuadro [3.34 × 3.34 m] con puertta denttro de la yglesia estta formada una capillita con su bobeda redonda que sirbe de bapttistterio con una claraboya con bastidor de alambre y bidriera con su pila bapttismal de mettal de una bara de ancho [0.835 m].[139]

Unida a la fachada de la iglesia, la torre se compone de un cubo —que sobrepasa el nivel de la portada—, un cuerpo de sección octogonal y un chapitel resuelto mediante una bóveda esquifada de ocho paños que culmina en un gran pináculo. El cubo presenta un gran arco de descarga, dos claraboyas mixtilíneas y pintura mural, en forma de trama geométrica que se extiende sobre el segmento inferior de los contrafuertes de la portada. El cuerpo se articula mediante secciones de un banco moldurado, pares de medias columnas y un entablamento. Las medias columnas, semejantes a delgados balaustres, presentan gruesas estrías, interrumpidas por un anillo en la parte media del fuste, y gruesas molduras formando el capitel. El entablamento es muy angosto, lo componen un simple bocel, a manera de arquitrabe, un friso cubierto de motivos vegetales, y una cornisa muy saliente. Pináculos, de forma gallonada, que semejan capullos de flores, coronan cada vértice. En la base de la torre se encuentra el baptisterio, cerrado mediante una bóveda de arista, con una clave circular y la figura del Espíritu Santo. <*Vid. infra* Imagen 5>

La portada de la iglesia también fue descrita con precisión. En 1762 los visitadores puntualizaron que tenía forma de retablo "de tres cuerpos con columnas" y "cornixas" además de "sinco nichos" y que era de "manpostteria pinttada de cantteria" de "varios colores".[140] El informe de 1770 fue aún más específico, los funcionarios subrayaron:

---

con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 376v. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.

[139] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 377f.

[140] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el

> El fronttispicio de d*ic*ha ygl*esi*a estta en forma de retablo de mampostteria, de ttres cuerpos, dispuesttas en perfecta simetria sus columnas, cornisas, molduras, y tallas: y en el esttan colocadas las ymagenes de = S*a*n Miguel, S*a*n Fernando, San Roque, N*uest*ro P*adre* S*an* Fran*cis*co y N*uest*ro P*adre* S*an*to Domingo; y en el remate estta la S*antisi*ma Trinidad: todas las d*ic*has ymagenes son de escultura, fabricadas de mezcla.[141]

Así, identificaron los materiales y la estructura de retablo que caracterizan la portada. Además, apreciaron tanto la simetría de los elementos arquitectónicos, como la riqueza cromática. Finalmente, hicieron una puntual identificación iconográfica. <*Vid. infra* Imagen 6>

Todas estas cualidades pueden advertirse todavía. Sin duda se trata de una portada retablo inscrita dentro de un gran arco escarzano, perfilado por boceles que delinean, en sus extremos, pequeñas volutas. Dos gruesos contrafuertes la enmarcan. Se compone de un banco y tres cuerpos divididos en tres calles. Toda la superficie está revestida de una profusa decoración a base de motivos vegetales, acantos, vides, granadas y flores que incluso cubren los elementos arquitectónicos. El banco se articula mediante gruesas basas, de perfil cóncavo, que sobresalen de la línea de la fachada. La variedad de elementos enriquece el primer cuerpo. Dos pares de medias columnas abalaustradas —semejantes a las de la torre— flanquean los nichos rematados por arcos semihexagonales. Cada uno contiene las esculturas de San Francisco y Santo Domingo encima de grandes peanas en forma de pirámides invertidas. Sobre los capiteles resalta el entablamento con un friso cubierto por una orla de acantos y flores. La cornisa, muy saliente, incrementa el relieve de la composición. Un arco mixtilíneo dibuja el vano de ingreso. Sus jambas están tapizadas por una cenefa que se extiende también sobre las impostas y las enjutas se encuentran decoradas por hojas y flores. En el segundo cuerpo la diversidad de motivos crece. Delineadas en argamasa, las molduras superiores del banco se curvan en el centro trazando dos volutas. De entre ellas surge un mascarón del que brotan guías vegetales. Dos pares de medias columnas salomónicas enmarcan los nichos coronados por arcos conopiales. Sus fustes están contorneados por los zarcillos y las vides. Sus senos y gargantas no son muy acusados. Motivos vegetales estilizados dan forma a los capiteles. Los nichos contienen las esculturas de San Fernando Rey y San Roque

---

se*ñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 376v.

[141] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.

sobre repisas gallonadas. En el centro, el gran escudo franciscano y una claraboya —de contorno mixtilíneo y forma abocinada— interrumpen el arquitrabe y la cornisa, como penetrando el espacio del remate. El tercer cuerpo, a manera de coronamiento, se articula mediante cuatro pináculos adosados, en forma de flor. En la calle central, entre dos pares de medias columnas que rematan en piramidones cónicos, una repisa soporta el relieve con la imagen del Arcángel San Miguel venciendo al demonio. Sobre la cornisa aparece la gran escultura de la Trinidad. La ornamentación desborda los límites de la portada. Una trama geométrica pintada cubre los contrafuertes y la base de la torre. Ambos se prolongan en piramidones cónicos, policromados con una guarda helicoidal. Sobre cada uno se observa un mascarón con formas vegetales —inspiradas en los grutescos— y un tigre rampante muy deteriorado. En las caras laterales, se reconocen los relieves de dos aguilas bicéfalas. Todavía es posible apreciar en qué medida, como punto de referencia en el paisaje, el discurso visual de la portada apela a la profusión y al contraste de formas, texturas y colores. Los motivos vegetales envuelven los elementos arquitectónicos y, a través de pequeños juegos de asimetrías, dan variedad a la composición. El contraste cromático realza las formas y los volúmenes.

Recursos visuales análogos fueron utilizados en el interior de la iglesia. A través de los inventarios realizados en 1762 y en 1770 es posible recuperar algunas de las características del espacio y reconstruir, a través de la interpretación, la composición del retablo mayor. Se trataba de una gran estructura "de doze varas de altto, y dies de ancho con tres cuerpos todo de zedro colorado con su talla, y cornixas todo dorado, y adornado con seis ymagenes de talla de bara y tres cuarttas de altto esttofadas mui primorosas, y debotas."[142] De tal modo que, el gran retablo de 10 × 8.35 m —además de las seis esculturas de 145.9 cm—, contaba con tres lienzos ovalados de 83.5 cm de alto. En el primer cuerpo, "un pabellon de oro y flores primorosamentte esttofado con dos angeles" contenía la imagen de la Inmaculada "con corona ymperial de platta". En las calles laterales se ubicaban las esculturas de San José y San Joaquín. Presidía el retablo, en el segundo cuerpo, "el santto principe señor San Miguel pattron de esta mision, con su cruz y bastton muy garboso", flanqueado por San Francisco y Santo Domingo. En el nivel superior, a ambos lados de un lienzo de la Santísima Trinidad "en forma de claraboya", se disponían las pinturas de los arcángeles Gabriel y Rafael. Además, el retablo tenía

[142] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 377v.

un dosel —"de mas de una bara de altto primorosamentte esttofado, de platta, oro y flores, de diversos colores con su corttina de tela encarnada de oro, y platta mui lucida, y rica"— destinado a la exhibición del Santísimo Sacramento. "Cuattro ramillettes grandes de flores de mano con sus jarras platteadas y doradas, [...] seis ramillettes de flores de mano con sus jarras de bidrio, y [...] doze de papel, pinttado de varios colores", sumados a los espejos con marcos dorados y a las seis pantallas que proporcionaban la iluminación, completaban el conjunto.[143]

En la meticulosa descripción surge la riqueza visual del retablo, derivada tanto de la variedad de formas, colores y texturas, como de los efectos lumínicos. La atención puesta a los materiales y las técnicas —el cedro dorado, el vidrio, la plata, los espejos, el estofado de las esculturas, las telas bordadas, los ramilletes de flores— revelan el interés en la calidad de la obra: esculturas calificadas como "muy devotas" y "garbosas", estofados "primorosos", cortinas "ricas y lucidas". A partir de este recuento, es posible imaginar un espacio modelado por la incidencia de la luz a lo largo del día y por los destellos que sobre las superficies multiplicaban los colores y los brillos. Asimismo, es posible descubrir las analogías entre la portada y el retablo. Sobre todo, la descripción del retablo, de su estructura y disposición, así como la identificación precisa de cada imagen y su lugar en el conjunto, remiten a la portada, a sus características formales —tres cuerpos y tres calles—, a sus efectos visuales y a su función discursiva. <*Vid. infra* Imágenes 7 y 8>

La portada y el retablo como sermones visuales

Al reconocer la portada de Concá como un "retablo exterior" los visitadores de 1762 y 1770 vincularon sus características formales, expresivas y temáticas con su función. Así, de manera implícita reconocieron que era un enunciado visual, instrumento de una práctica en la que la palabra y la imagen expandían sus sentidos. La doctrina teológica y la narración didáctica fueron visualizadas mediante una retórica rica en contrastes formales y cromáticos. El sermón se articuló sobre la base de dos temas entrelazados: el origen de la confrontación entre el bien y el mal y la misión evangélica de la Iglesia como manifestación del amor de Dios y la misericordia divina. <*Vid. infra* Imagen 6>

El discurso comenzaba en la parte superior. La Trinidad coronaba el Cielo —recreado en la portada como un jardín— y extendía su poder sobre la Tierra. San Miguel Arcángel en las puertas del Paraíso, triunfante con la espada en alto,

[143] *Idem.*

sujetaba al dragón, que parecía precipitarse sobre la tierra. Ambos motivos, como una paráfrasis visual, podrían haberse derivado de algunos de los tópicos centrales de la obra de sor María de Jesús de Ágreda.[144] La primera parte de la *Mística ciudad de Dios* contenía una extensa interpretación del libro del Apocalipsis a través de la que sor María desglosó el plan divino. Por una parte, el tratado profundizó en el arduo concepto de la Trinidad —tres personas y un único Dios—. Sobre todo, el ejercicio de la exégesis se orientó hacia la demostración de en qué medida el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo se revelaron a través de la historia sagrada en manifestaciones y acciones distintivas. De tal manera que, en la diversidad de las tres personas, se hacía evidente la unidad. Por otra parte, tras recuperar como eje de la narración el episodio del ángel caído —origen del mal sobre la tierra, ligado al tema de la apostasía— las reflexiones de sor María de Jesús destacaron la figura del Arcángel Miguel. A través de alusiones recurrentes, en la argumentación de la monja, él asumió un papel decisivo como instrumento de Dios para la defensa de la condición humana y la Iglesia. El remate de Concá visualizó dos puntos centrales de aquellas reflexiones a través de la eficaz contraposición de la Trinidad, el arcángel y el demonio. Ligó el tópico de la derrota del mal con el tema del vínculo entre el principio y el fin de los tiempos. Así la imagen parecería evocar el relato y, el relato podría considerarse tanto la *ekphrasis* de la imagen, como su glosa. En la prédica visual la figura del arcángel, mediada por la exégesis de sor María de Jesús, pudo funcionar como una metonimia del Apocalipsis (12:7-12): "*Y fue arrojado aquel gran dragón, antigua serpiente que se llama Diablo, y Satanàs, y que engaña à todo el Orbe, y fue arrojado en la tierra, y sus Angeles fueron enviados con èl*. Arrojò de el Cielo el Santo Principe Miguel à Lucifer convertido en Dragon, con aquella invencible palabra. *Quién como Dios?*[145]

Así, la apostasía del ángel y la soberbia del hombre habrían propagado el mal sobre la tierra. Sin embargo, el texto recalcó que el Creador —Dios Padre—, en su infinita misericordia, contempló el remedio para la humanidad a través de la encarnación y la redención —es decir mediante el sacrificio de Dios Hijo—. En consecuencia, por vía de una intrincada glosa, la *Mística ciudad de Dios* ligó el Génesis con el Apocalipsis:

> En este Consistorio de las tres Divinas Personas le fue dado [Apocalipsis 5:1-7] y como entregado al Unigenito de el Padre aquel libro mysterioso de el Apocalypsis,

[144] *Vid. supra* nota 29.
[145] María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 1, p. 40.

> y entonces fue compuesto, y firmado, y cerrado con los siete sellos, que el Evangelista dize, hasta que tomò carne humana, y le abriò, soltando por su orden los sellos con los Mysterios, que desde su nacimiento, vida, y muerte fue obrando hasta el fin de todos. Y lo que contenia el libro era todo, lo que decretò la Santissima Trinidad despues de la caïda de los Angeles, y pertenece à la Encarnación de el Verbo y à la ley de gracia, à los dies Mandamientos, los siete Sacramentos, y todos los Articulos de la Fè, y lo que en ellos se contiene, y el orden de toda la Iglesia Militante, dandole potestad al Verbo, para que humanado, como Sumo Sacerdote; y Pontifice Santo, comunicasse el poder, y dones necessarios, à los Apostoles, y a los demàs Sacerdotes, y Ministros de esta Iglesia.[146]

De manera particular, en la portada de Concá la forma de representación de la Trinidad parece reafirmar el argumento sobre el origen del mal, a partir del relato del ángel caído, y el vínculo entre el principio y el fin de los tiempos propuesto por la interpretación de sor María de Jesús de Ágreda. En el coronamiento, tres hombres jóvenes iguales, con rasgos que aluden a la fisonomía del Hijo, representaron el concepto complejo y abstracto de tres personas y un mismo Dios. Es posible que las figuras perdieran sus atributos específicos. Se observan quizá todavía las huellas de la cruz que sostendría Cristo y las del cetro de Dios Padre. Este tipo iconográfico apareció con frecuencia en Nueva España. Se fundó en el relato del Génesis (18:1-5), en el que Abraham rindió homenaje a tres hombres con quienes hablaba como si fueran uno solo. Fue tema de reflexión y debate para teólogos y teóricos del arte desde finales del siglo XVI. En el ámbito hispánico, Francisco Pacheco recordó el vínculo específico de aquella forma de representación con el episodio bíblico y precisó sus connotaciones y funciones.[147] Con posterioridad, Juan Interián de Ayala, sin censurar totalmente la imagen, aceptó de manera implícita que cada persona fuera distinguida por su atributo.[148]

[146] *Ibid.*, t. I, p. 43.

[147] "Otra pintura deste misterio es poner las tres figuras sentadas con un traje y edad, con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas Personas. Y parece que está favorecida esta imagen en la aparición de los ángeles en forma de peregrinos al santo Patriarca Abraham, cuando, viendo tres, adoró uno sólo; y aunque la admite el P. Martín de Roa por significar las Divinidad solamente, todavía me parece que no satisface del todo a los ignorantes, pues necesita de particular señal de atributo en que se conosca cada persona, y de la colocación de los lugares, y si ha de estar El espíritu Santo en el medio." F. Pacheco, *op. cit.*, p. 563.

[148] "Hemos visto también otro modo de pintar á la Santísima Trinidad, que es el que voy á referir. Veíanse pintados en una tabla tres hombre con los semblantes muy parecido, de una misma estatura, y en los colores, vestidos, y lineamentos del todo semejantes, é iguales. Esta Pintura, aunque ni con mucho, es tan exôtica, y

Ambos consideraron, pese a los reparos, que esa imagen era eficaz al evidenciar las nociones de la igualdad y la distinción en la Trinidad. Dos impresos novohispanos del siglo XVIII demostraron la vigencia y difusión del tipo iconográfico en relación con las prácticas devocionales.[149] Tanto la obra de Cayetano de Cabrera y Quintero, como la de Juan de Oviedo contenían grabados en los que la Trinidad se representó como tres hombres jóvenes con sus atributos distintivos. Estos devocionarios también pueden ser vinculados, de modo general, con la prédica articulada en la portada de Concá. En su tratado Cabrera y Quintero inició los ejercicios devotos dedicados al tema con unos versos que resumen poéticamente el fundamento doctrinal del misterio. En particular, a través de una metáfora, exhortó al fiel —al que compara con el heliotropo— a contemplar el "sol" de las "divinas perfecciones" de la Trinidad:

Mira del suelo al Cielo
(porque parecer Sol no desperdicie)
siguiendo â puro anhelo
al Sol del Cielo, el Sol del Suelo, Clycie,
que á estrecarse con èl, luego llegara
á no prenderla grillo, la que es vara.
Pues porquè tu, flor mia,
que racional, del suelo al Cielo subes,
con igual sympatía,
no figures Sol mas claro, aunq*ue* entre nubes,
abrasando en amor â sus influencias
los tres collados de tus tres Potencias?[150]

De manera análoga a los versos de Cabrera y Quintero, en una paráfrasis visual, la portada de Concá orientaba la vista hacia lo alto. La imagen atraía la

absurda como la primera; con todo no parece bien. Pues, aunque de este modo, se guarde la igualdad, y coeternidad de las tres Personas Divinas, falta sin embargo, el caracter, y distintivo (por decirlo así) de cada una de las Divinas Personas: ademas, que en estas cosas, que por su dignidad, y excelencia son tan respetables, se ha de procurar evitar, y huir todo género de novedad." J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 1, pp. 110-111.

[149] La obra de Cayetano de Cabrera y Quintero, *Hebdomadario trino, exercicios devotos, y obsequiosos desagravios á la santísima, amabilísima y misericordiosísima Trinidad* fue publicada en 1745 y la de Juan Antonio de Oviedo, *El devoto de la santissima Trinidad* en 1735.

[150] C. de Cabrera y Quintero, *op. cit.*, p. 4. Clitia (Clycie) es la doncella enamorada del Sol y desdeñada que se transforma en heliotropo. P. Grimal, *op.cit.*, p. 111. Ovidio, *op.cit.*, IV, 256-270, pp. 324-325.

mirada "del suelo al Cielo". A su vez, al guiar la percepción, evocaba un ejercicio devoto propuesto por Juan Antonio de Oviedo. La escultura hacía visible a un Dios —invisible— que "engendra por via de entendimiento una Imagen substancial perfectissima de sí mismo: assi como el que se mira en un espejo produce en él la imagen de sí mismo tan parecida, que en nada se diferencia". Según Oviedo, aquella representación, física y mental, a través de las prácticas devocionales, haría resonar la plegaria de San Francisco —recomendada como ejercicio piadoso— y probablemente rezada, una y otra vez, en la misión. Así, desde lo alto, en el coronamiento, la Trinidad recordaría a los indígenas las "Alabanzas" compuestas por San Francisco a partir de varios versículos del libro del Apocalipsis:[151]

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus noster Omnipotent qui est, qui erat, et qui venturus est.	Santo, santo Señor Dios omnipotente, el que es, y el que era, y el que ha de venir. (Apocalipsis 4:8)
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Dignus es Domine Deus noster accipere laudem, gloriam, et honorem, et benedictionem.	Digno eres, Señor Dios Nuestro, de recibir la alabanza, la gloria, el honor y la bendición. (Apocalipsis 4:11)
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et Sapientiam, et fortitudinem, et honorem, et gloriam, et benedictionem.	Digno es el cordero que ha sido degollado de recibir el poderío, y la divinidad, y la sabiduría, y la fuerza; y el honor y la gloria, y la bendición. (Apocalipsis 5:12)
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Benedicamus Patrem, et Filium, cum Sancto Spiritu.	Bendigamos al Padre y al Hijo con el Espíritu Santo
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
	Bendecid al Señor todas las obras del Señor. (Daniel 3:57).
	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos

[151] J. A. de Oviedo, *op. cit.*, pp. 14 y 246-248. El texto en latín corresponde a la obra de Oviedo. Se desconoce la fecha en que San Francisco habría compuesto las "Alabanzas que se han de decir en todas las horas". La oración se compone de versículos del profeta Daniel, del Apocalipsis de San Juan y del Tedeum. La traducción al español y la identificación de los versículos corresponde a *San Francisco de Asís. Escritos*, pp. 29-30.

Laudem dicite Deo omnes Servi eius, et qui timetis Deum pusilli, et magni.	Alabad a nuestro Dios todos sus Siervos y los que teméis a Dios, pequeños y grandes (Apocalipsis 19:5)
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Laudem eum gloriosum Coeli, et terra.	Alaben al que es glorioso en los cielos y la tierra. (Salmos 68:35)
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Et omnis creatura, que in Coleo est, et super terram, et subtus terram, terra, et mare, et quae in eis sunt	Y todas las criaturas del cielo y la tierra, y las que están bajo la tierra y el mar, y todo lo que hay en él (Apocalipsis 5:13):
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amèn.	Como era en el principio y ahora y siempre por los siglos de los siglos. Amén.
Laudemus, et superexaltemus eum in saecula.	Y alabémosle y ensalcémosle por los siglos.

Podría interpretarse entonces que imágenes, prédicas y prácticas devocionales funcionaron a través de mutuas alusiones. El motivo de la Trinidad, junto con el de San Miguel Arcángel circunscribió el discurso de la portada, ligando el principio y el fin de la historia sagrada. La función elocutiva de las imágenes se construía a través de las alusiones textuales —de las narraciones y de los tópicos doctrinales referidos en las prédicas y en las oraciones—; al mismo tiempo que el sermón se fijaba en la representación y en las plegarias. En su conjunto la portada evocaba el paraíso descrito por la escatología. Precisamente otro pasaje del tratado de Oviedo ofrecía una paráfrasis, esta vez sobre la Ciudad de Dios (Apocalipsis 21), que podría leerse como una fuente o una *ekphrasis* de la portada de Concá. En el devocionario de Oviedo, la Trinidad revelaba la Ciudad de Dios:

> Las puertas se forman cada una de una perla […] Toda la Ciudad es de oro finissimo, pero juntamente transparente como un crystal. Las bobedas se pueden considerar todas de riquissimos diamantes, los arcos de finissimas esmeraldas, las cornisas de safiros, ametistos, topacios, y carbunclos. Ay en essa Ciudad amenissimos jardines de exquisitas flores, y de singular fragancia, y hermosura, de frutas, cuya suavidad, y dulzura es inexplicable, y por ellos corren arroyos de olorosissimo balsamo, y otros preciosissimos

liquores. Las Musicas son continuas, y harmoniosas, y los cantores no son menos, que los Angeles.[152]

Así, tanto los recursos literarios de Oviedo —las metáforas y las comparaciones—, como los recursos visuales de la portada —contrastes de colores, texturas y juegos de asimetrías— figuraron la gloria como una experiencia sensorial en la que la profusión del color y el brillo, los sonidos y los olores describían las delicias de los bienaventurados. Como una paráfrasis de las reflexiones de Oviedo, sobre el remate de la portada, el Arcángel delante de las puertas del Cielo —representado como su guardián y defensor—[153] reforzaría la prédica misionera: recordaría las enseñanzas de San Francisco, quien veía en San Miguel al jefe de las milicias celestiales encargado de introducir las almas al Paraíso.[154] La portada debía recordar a los indígenas los versículos finales de las "Alabanzas a Dios", otra oración compuestas por el santo: "Bendita sea la santa Trinidad e indivisa unidad / San Miguel Arcángel, defiéndenos de todo mal".[155] Por lo tanto, las imágenes pudieron funcionar también como un recurso mnemotécnico arbitrado para afianzar la práctica devocional.

Ahora bien, la figura del Arcángel San Miguel, como protector de los indígenas convertidos, alcanzó una amplia difusión en Nueva España durante el siglo XVII. A partir del relato de su aparición en el pueblo de Nativitas (Tlaxcala) en 1631 —una recreación del milagro del Monte Gargano— la imagen se transformó en un recurso para la labor misionera. El culto se difundió con rapidez, las tres apariciones se reconocieron oficialmente y se imprimió una crónica que relató el

[152] J. A. de Oviedo, *op.cit.*, p. 110.

[153] "Primeramente, suelen pintar á S. Miguel cubierta la cabeza con morrion, ó capacete, el pecho con coraza, y armado con un escudo, en cuyo plano se leen estas palabras: QUIS UT DEUS? *Quién como Dios*? Píntanle ademas con espada en mano, y esta muchas veces de fuego, ó como que está vibrando una lanza contra el Demonio, á quien tiene sujeto, y postrado á sus pies. [...] Hasta aquí todo está bien, y conforme á razon: pues nos consta bastante por la Escritura haber peleado valerosamente el Arcangel S. Miguel por la gloria, y magestad de Dios..." J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 1, pp. 135-136.

[154] "Respecto a San Miguel, que tiene el encargo de conducir las almas a Dios, decía muchas veces que hay que venerarlo aún más. Y así, en honor de San Miguel ayunaba devotísimamente la cuaresma que media entre la fiesta de la Asunción y la de aquél. Solía decir: 'Cada uno debería ofrecer alguna alabanza o alguna ofrenda especial a Dios en honor de tan gran príncipe." Tomás de Celano, "Vida segunda", cap. CXLIX, §197, en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 343.

[155] Compuesta por 19 versículos la oración, retoma pequeños fragmentos del Apocalipsis y los Salmos. Finaliza con una aclamación a la Trinidad y una invocación a San Miguel Arcángel. "Exhortación a la alabanza a Dios", en *San Francisco de Asís. Escritos*, pp. 26-27.

prodigio y los milagros, además de incluir algunas oraciones y las meditaciones para la novena. A través de la narración se procuró dar legitimidad y consolidar el culto. De acuerdo con el relato de Francisco de Florencia el Arcángel se habría aparecido tres veces al indio Diego Lázaro durante una peste que asolaba su comunidad. En un sueño, le reveló al indio que haría surgir un manantial con agua milagrosa para curar al pueblo. Así, el Arcángel San Miguel se transformó en el protector de los indígenas sinceramente convertidos y devotos. De manera precisa, Francisco de Florencia comparó a San Miguel con el apóstol Santiago.[156] En la prédica misionera, a través de sus milagros —al igual que Santiago— fue una figura compasiva con los fieles, también un guerrero de Dios, implacable vencedor de la idolatría y perseguidor de los apóstatas.

En consecuencia, los motivos formales en la fachada funcionaron como un recordatorio específico de conceptos muy complejos y en la evocación posiblemente apelaran al ejercicio de la memoria a través la acción conjunta de imágenes y palabras. En tanto que constituyeron los tópicos que detonarían la prédica pastoral, el discurso continuaba en los cuerpos inferiores. Precisamente la contraposición entre la misericordia y la justicia divina fue retomada en el segundo cuerpo. Las imágenes de San Fernando Rey y San Roque aparecieron como los instrumentos de Dios para la conversión y la evangelización. El monarca guerrero, héroe de la reconquista durante el siglo XIII y canonizado en 1671, se representó en la portada de Concá de acuerdo con la tradición iconográfica consolidada en el siglo XVII. Esta imagen derivó del grabado que aparecía en la obra de Daniel van Papenbroeck considerada la *vera efigie* del rey santo.[157] La escultura representó al monarca de cuerpo completo, levantando la espada con la

[156] "En pocos mas años se havian conquistado por los hijos de el Seraphico Francisco, y por los Soldados de el Seraphin Miguel para la Tiara de la Iglesia Romana, desde Nicoya, y Nicaragua hasta el nuevo Mexico, [...] quièn puede dudar, que à la facccion mas gloriosa para el Cielo, y para la tierra, para España, y para Roma, para este mundo, y para el otro, vino S*an* Miguel, y la emprendiò S*an* Miguel, y la acabò su valor, para honra, y gloria de Dios, aumento de la Iglesia, y mayor grandeza de España? No excluyo por esto al inclyto Campeon de España Santiago, que tanto hizo, y obrò en esta conquista..." F. de Florencia, *Narración de la maravillosa*, pp. 69-70.
[157] La obra de Daniel van Papenbroeck, *Acta vitae s. Ferdinandi, regis Castellae et legionis* se editó en 1684. El grabado, inserto después de los preliminares, lleva la inscripción "Vera Effigies / S. Ferdinandi Regis Castellae et legionis / Huius Alexandri vultum sic forsan Apelles / Pinxerit: ast animum ut noveris acta lege, P. Bouttats, fecit." De acuerdo con Juan Interián de Ayala el "pintor erudito" para representarlo correctamente debía ver "la Imagen que en las Actas, y hechos de este grande Rey y Santo, fixó el eruditísimo Padre Daniel Papebroquio, en el libro que escribió sobre esta materia: la Imagen [...] que con efecto es su verdadera efigie." J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, pp. 221-222.

mano derecha y sosteniendo el orbe con la izquierda. Sin embargo, su vestimenta y las insignias de poder correspondieron a los reyes españoles de la casa de Habsburgo. En particular, sobre su capa se colocó el collar del Toisón de Oro, emblema que distinguía a la monarquía española desde Carlos V, utilizado para subrayar el papel de sus miembros como defensores de la fe. Durante el siglo XVIII para los Borbones, el ideal de virtudes cristianas asociadas con sus actos como gobernante hicieron de San Fernando un símbolo de la vocación evangélica de la corona española, es decir un símbolo político y religioso. En su figura confluían el presente y un pasado cercano y glorioso, en referencia a una historia casi mítica.

De acuerdo con la tradición, durante veinte años de campaña, además de recuperar Baeza, Úbeda, Córdoba y Jaén, el rey Fernando había expulsado a los moros de Sevilla. Las crónicas de finales del siglo XVII describieron sus hazañas tanto por su heroísmo como por los hechos prodigiosos que revelaban la asistencia de Dios. Por ejemplo, Juan de la Presentación insistió —a través del relato hagiográfico— en que muchas veces durante las batallas Santiago Apóstol apareció en el cielo en auxilio del rey, de tal manera que la sola visión del prodigio provocaba el horror en los enemigos de la fe.[158] Tales acciones explicaban la invocación de la letanía "*Sante Ferdinandae, infidelium terror*". De acuerdo con el cronista, aquel temor "acobardaba" a los enemigos de la fe "para no oponerse á sus Armas" y "dava aliento para solicitar su amistad, y acogerse á su Real clemencia."[159] No obstante, las recomendaciones de Juan Interián de Ayala permiten vislumbrar la función de la imagen de San Fernando en la portada de Concá. La escultura evocaba las narraciones y recordaba que "ni S*an* Fernando fué Santo de otro modo, sino como era correspondiente á un Rey, ni fué Rey, sino del modo que correspondia á un Santo."[160] Así, la imagen de San Fernando podía entenderse como un eco de la figura de San Miguel Arcángel, un guerrero humano con un poder casi celestial, defensor implacable de la fe. Como santo patrono de la corona española y del rey Fernando VI la imagen, en interacción con los relatos prodigiosos, articulaba la prédica y hacía presente el poder terrenal y celestial de un monarca tan distante e invisible como el Dios representado en la Trinidad.

[158] "En lo más sangriento de la batalla llegó visiblemente el socorro del Cielo, y fue visto el Apostol Santiago á cavallo con vandera blanca, y Cruz roxa de su orden en ella, acompañado de otros Cavalleros de la Milicia Angélica, hiriendo todos fuertemente en los enemigos de la Fé, que viendolos descaeció su orgullo" Juan de la Presentacion, *El cavallero de Christo: vida del augustissimo San Fernando Rey de España*, p. 117.
[159] *Ibid.*, p. 323.
[160] J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, p. 222.

Como contraparte, la imagen de San Roque revelaba la misericordia de Dios. Aunque, según la tradición, habría vivido durante la primera mitad del siglo XIV, fue canonizado hacia finales del siglo XVI, bajo el modelo de piedad postridentina. Tal y como lo prescribía la iconografía tradicional aparece en la portada de Concá "en trage de Peregrino, levantado algun tanto el vestido, y con una llaga en el muslo: junto á él está un perro teniendo en su boca un pequeño pan, y como que con reverencia lo está ofreciendo á S*an* Roque."[161] El cordón franciscano recordaba que era miembro de la Orden Tercera. El bordón terminado en cruz y la venera representaban su vida de peregrino. De manera específica el perro y la llaga traían a la memoria un episodio clave de su hagiografía. Durante la gran peste que había asolado Italia durante el siglo XIV, San Roque asistió a los pobres y enfermos. De acuerdo con la crónica de su vida al llegar a Roma, "donde el incendio de la peste estaba mas executivo", curó a muchos sólo con "la señal de la Cruz, y el contacto de sus manos."[162] Finalmente, al caer víctima de la enfermedad en Plasencia (Piacenza), abandonado en el bosque, fue asistidos por los ángeles y por un perro que diariamente le llevaba un pan.[163] Considerado "abogado de la peste", de acuerdo con la hagiografía, ejemplificó las virtudes franciscanas, al dedicar "toda la vida en beneficiar á los menesterosos, y favorecer a los caídos" con "animo generoso, todo remedios, y todo beneficios."[164] Según los relatos, antes de asistir a los enfermos, compasivo con los males del cuerpo y del alma, instaba a que los dolientes "hiziessen confession dolorosa de sus culpas" para quedar completamente sanados.[165] En consecuencia, la escultura evocaría las historias de sus milagros: "…no hay peste, ni enfermedad, que en levantando los ojos a Roque, y pidiendole ayuda, no se quite, y nos dexe libres…";[166] su imagen, a través de la narrativa didáctica, conminaba también a la sincera confesión de los pecados, ofreciendo la recompensa del perdón y la salud. En este sentido, San Roque también podía entenderse como un eco de la figura de San Miguel Arcángel, que de manera elocuente enseñaba a los indígenas —en una misión especialmente asolada por la peste— el camino de la sincera conversión, la cura del cuerpo y la promesa del paraíso.

[161] *Ibid.*, t. 2, pp. 349-350.
[162] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte tercera, p. 572.
[163] *Ibid.*, pp. 573-574.
[164] *Ibid.*, p. 570.
[165] *Ibid.*, p. 572.
[166] Pedro Nuñez de Castro, *Santoral serafico de las festividades, y santos que se celebran en la serafica religion de nuestro padre San Francisco*, p. 617.

Por último, en el nivel inferior de la portada, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzman franquearon la entrada al templo. El vínculo entre los fundadores de las dos grandes órdenes mendicantes formó parte del pensamiento de los frailes de Propaganda Fide. Al propugnar la renovación del espíritu evangélico y la observancia más rigurosa de las enseñanzas de San Francisco, apelaron insistentemente a los modelos de santidad que representaran aquellos ideales no sólo dentro de su propia orden. Las imágenes de los fundadores hacían presente un episodio hagiográfico con resonancias pastorales. Fray Isidro Félix de Espinosa, en el *Compendio de la vida maravillosa del Seráfico Padre San Francisco* (1735), a través de la cita al relato de la visión de las tres lanzas, reinterpretó la vocación misionera de ambos santos, pero sobre todo reafirmó el poder de los dos para interceder por la humanidad y arbitrar el perdón de los pecados.[167] En el caso de la portada de Concá las imágenes —situadas en el primer cuerpo— pusieron en el plano terrenal el tópico de la confrontación entre el bien y el mal en relación con la misericordia de Dios. Ambas esculturas detonarían en la prédica pastoral las reflexiones de Damián Cornejo:

> Amaneciò, pues, la clemencia divina en tan confuso caos, y funesta noche de tribulacion, y trabajo, con dos hermosos Soles, que con sus rayos desvanecieron las sombras, y con sus luzes alegraron el coraçon de la Christiandad afligido. Fueron estos Soles los esclarecidos Patriarcas Santo Domingo de Guzman, y el Serafico Francisco. Dos Soles fueron. Ceda esta vez el Sol material el privilegio de solo à dos, en quien se mejoraron las luzes en beneficio universal del Orbe, y en dos, à quienes el estrecho vinculo de el amor mas puro, de la amistad mas santa, sin admitir diversion en los empleos de luzir para Dios, hizo uno solo. Estos dos con exercitos de Estrellas puestas en orden, hizieron frente al infierno, valiendose de las armas de la humildad para abatir su sobervia.[168]

Por una parte, la escultura de San Francisco en la portada de Concá acentuó su faceta evangélica. Aunque la imagen se encuentra muy deteriorada y ha perdido la cabeza, es posible deducir que en su mano derecha sostuviera una calavera y con la otra levantara un crucifijo. Con uno de sus pies pisa el mundo. Además junto a él se reconoce la figura de un pequeño cordero. Puede deducirse entonces que se trata de la imagen de San Francisco misionero y penitente. La

[167] *Vid. supra* nota 28.
[168] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte primera, p. 6.

figura del pequeño cordero aludía a su predilección por los animales y era un claro ejemplo de la compasión franciscana. En particular, la imagen estaría relacionada con un episodio relatado por Tomás de Celano:

> Su espíritu de caridad se derramaba en piadoso afecto, no sólo sobre los hombres que sufrían necesidad, sino también sobre los mudos y brutos animales, reptiles, aves y demás criaturas sensibles e insensibles. Pero, entre todos los animales, amaba con particular afecto y predilección a los corderillos, ya que, por su humildad, Nuestro Señor Jesucristo es comparado frecuentemente en las Sagradas Escrituras con el cordero y porque éste es su símbolo más expresivo. Por este motivo, amaba con más cariño y contemplaba con mayor regocijo las cosas en las que encontraba alguna semejanza alegórica del Hijo de Dios.[169]

De manera análoga, el orbe a sus pies y la cruz remitían a otro episodio clave de su hagiografía: su abandono del mundo y de las riquezas para transformarse en servidor de Dios. A través de una metáfora con resonancias visuales, Damián Cornejo había explicado la entrega del santo, y la misma explicación podría entenderse como una paráfrasis verbal de la escultura de Concá: San Francisco "determinó abandonar, y poner debaxo de los pies todos los bienes del mundo", al tiempo que citaba las propias palabras del santo "El imperio de Dios es el que me rige; à este solo sigo; este me ordena, que desprecie al mundo, y sus delicias, tan llenas de peligro, como de vanidad."[170]

La otra escultura, identificada como Santo Domingo por los visitadores de 1762 y 1770, se encuentra muy deteriorada. Ha perdido su cabeza y sus manos. Es posible conjeturar que sobre su pecho tuviera el rosario y, tal vez, en una de sus manos la Biblia y en la otra la figura de la Iglesia. Estos dos atributos, típicos en la iconografía del santo, conectarían con los tópicos centrales del sermón visual de la portada. La Biblia aludiría a su vocación evangélica, la Iglesia al episodio del sueño del papa Inocencio III —en el que Santo Domingo y San Francisco habrían sido protagosnistas—. Quizá, un sermón impreso a finales del siglo XVII, permita recuperar el sentido doctrinal del cuerpo inferior de la portada. Alonso de Hita, dominico, reflexionó sobre la relación y la afinidad entre San Francisco y Santo Domingo. Interpretó el encuentro de ambos como una manifestación del amor de Dios:

[169] Tomás de Celano, "Vida primera", Cap. XXVIII, §77, en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 188.
[170] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte primera, p. 38.

> Domingo, y Francisco mis gloriosos Padres, sin averse visto ni comunicado jamas, se hablan por sus nombres, y anuncian los prodigios, que por si y sus Hijos se obraria*n*; á la primera vista se conocen; á el primer conocimiento se aman; no, no son Dios; mas un vivo traslado de aquella amistad eterna. Mas si por esso está Domingo en el pecho de el Eterno Padre; (q*ue* dél fue manifestado Domingo procedia; si el divino Verbo de su boca dimanava) mas si por esso está Francisco en el coraçon de el Hijo; (que en su costado fue revelado, el Solio de la gloria goçaba) fuentes peremnes del amor eterno; para emular entre los dos, co*n* su amor, el mysterio mas alto de la Trinidad divina: *stemus siul*: Dixo mi Patriarcha Domingo, á mi Seraphin Padre: seamos uno, Fra*n*cisco, en nuestro amor, y amistad.[171]

Según el dominico la unión de los dos santos podía entenderse como un eco de la Trinidad y era la expresión terrenal del vínculo que define a un único Dios y tres personas. De este modo, las imágenes del cuerpo inferior permitían en el ejercicio doctrinal elevar la mirada al cielo y retomar el tema del remate. En igual medida, ambas imágenes podrían relacionarse con la advocación final del sermón que resonaba en el discurso visual de la portada:

> Estad ju*n*tos; para q*ue* asi seais el bla*n*co de las iras divinas, y repareis sus golpes, siendo escudo fuerte de los hombres. *Stemus simul*.
>
> Como Atalayas vigila*n*tes, que sois de la Yglesia; guardad aquestos Reynos, tan hijos suyos en la feè, de los que enemigos de ella, y su columna que es nuestro Rey […] los persiguen. *Stemus simul*. Bolad juntos á el Orbe […] alcançadnos á todos gracia, con que nos coronemos de gloria.[172]

En consecuencia, el dominico pedía que, en su unidad, los santos fundadores intercedieran por el rey y todos sus vasallos. En la portada de la misión, las imágenes transformaban esta advocación en una invitación a entrar en la iglesia —entendida como el templo físico, pero también como la comunidad de los fieles—.

Finalmente, dos motivos heráldicos reafirmaron la prédica pastoral visualizada en la portada. El escudo franciscano se encuentra en el centro de la composición, sobre la gran claraboya, coronado por dos ángeles y enmarcado por el cordón y las hojas de acanto. Los dos brazos cruzados —el de Cristo desnudo, el de San

[171] Alonso de Hita, *Geroglifico sagrado de la amistad mas verdadera, y vivo traslado de la divina, y celestial en los gloriosos patriarchas Sancto Domingo, y San Francisco*, s/f.
[172] *Ibid*., s/f.

Francisco cubierto por la cogulla— y clavados a la cruz aludían de manera alegórica a la correspondencia de la vida y la obra del santo con la de Jesucristo. De manera específica, en la portada de Concá podría entenderse como una metonimia de la Iglesia. En igual medida, dos águilas bicéfalas —motivo heráldico de los Habsburgo—, ubicadas en la cara interna de los contrafuertes, recordaban las prerrogativas espirituales y temporales de la corona española como cabeza de la Iglesia de Indias. En este sentido, los dos motivos heráldicos podrían entenderse como la expresión de ambas majestades, Dios y el rey.

En consecuencia, la portada de Concá desplegó funciones discursivas superpuestas. Una argumentación doctrinal sobre la Trinidad y el plan divino, que apeló a la narrativa, derivó en una exposición sobre la misericordia de Dios. En igual medida, a través de las imágenes de los santos —San Fernando, San Roque, San Francisco y Santo Domingo— se aludió a relatos en donde la misión evangelizadora se entremezcló con la confrontación entre el bien y el mal, la defensa de la fe frente a la herejía y la apostasía. De tal manera los enunciados visuales se anclaron en las palabras y las historias, así como los conceptos se hicieron presentes en las imágenes. El sermón se fundó en la articulación de la retórica del lenguaje verbal y el lenguaje visual. Las imágenes hablaron y las palabras representaron; allí radicaba la función comunicativa de la portada de Concá. Sin embargo, en ella también se apeló al "poder de las imágenes". San Miguel Arcángel y San Roque no sólo evocarían historias milagrosas en las que los verdaderos convertidos eran librados de la peste, sino que en ambos casos se recurría en cierta medida a la capacidad taumatúrgica de las imágenes para proteger a una comunidad especialmente devastada por las epidemias. A través de la figura de San Fernando Rey, émulo del arcángel, no solo resonarían las historias de sus milagros, sino que también su efigie infundiría el temor entre quienes no se convirtieran dócilmente a la fe.

Ahora bien, al trasponer la portada, el interior de la iglesia ofrecía un espacio rico en contrastes lumínicos, reflejos, colores y formas. En 1770 los "siette rettablos dorados" debieron crear una atmósfera deslumbrante. En particular, la prédica pastoral y la retórica visual de la portada se prolongaron en el retablo mayor. <*Vid. infra* Imágenes 7 y 8> De manera implícita, a través de la exuberancia cromática y formal se estableció una continuidad temática y funcional entre el sermón exterior y el sermón interior. Forma, tema y función pretendían mantener al fiel inmerso en el desarrollo del discurso y lo conducían hacia el desenlace de la prédica. La portada y el retablo fueron enunciados, concebidos en mutua alusión, que se desplegaron ante los ojos de los indígenas de modo constante. Sobre la base de la descripción ofrecida por los contemporáneos es

posible deducir que el retablo de "zedro colorado", todo "dorado", como eco de la portada, ofreció una reflexión también derivada de la obra de Sor María de Jesús de Ágreda. El eje argumental se articuló sobre la calle central del retablo. La imagen de la Trinidad —un lienzo ubicado en el cuerpo superior—, la escultura estofada San Miguel Arcángel, el patrono de la misión —ubicada en el cuerpo central— y la figura de la Inmaculada Concepción —en el cuerpo inferior— exponían, de manera sintética, los tópicos centrales de la *Mística ciudad de Dios*: María había sido concebida, en la mente de Dios, sin pecado original, *ab initio*. A partir de la exégesis, que surgía de la lectura interrelacionada de los libros del Génesis y el Apocalipsis, la concepción inmaculada de María podía entenderse como la manifestación más clara de la infinita misericordia de Dios. De acuerdo con la prolija interpretación, la Trinidad al tomar la determinación de crear a la Virgen habría manifestado a los ángeles:

> *Ya es llegado el tiempo* (añadiò Su Magestad) *determinado por nuestra Providencia, para sacar à luz la criatura màs grata, y acepta à nuestros ojos, la restauradora de la primera culpa de el linage humano, la que al Dragon ha de quebrantar la cabeza* [Gén 3:15], *la que señalò aquella singular muger, que por señal grande apareciò* [Ap 12:1] *en Nuestra presencia, y la que vestirà de carne humana al Verbo Eterno. Ya se acercò la hora tan dichosa para los mortales, para franquearles los tesoros de nuestra Divinidad, y hazerles con esto patentes las puertas del Cielo.* […]
>
> *Nuestra voluntad es, que de esta nuestra Ciudad Santa y Tabernaculo de el Verbo humanado tengais especial cuydado, y proteccion, para guardarla, assistirla, y defenderla de nuestros enemigos; y para iluminarla confortarla, y consolarla, con digno cuydado, y reverencia, mientras fuere viadora entre los mortales.* […]
>
> A esta proposicion, que hizo el Altissimo à los Santos Angeles, todos con humildad profunda, como postrados ante el Real Trono de la Santissima Trinidad, se mostràron rendidos, y promptos à su Divino mandato.[173]

En términos generales, este pasaje podría entenderse como el material textual en el que se fundó el discurso iconográfico del retablo mayor de la iglesia de Concá; asimismo, podría leerse como una glosa de aquel retablo actualmente perdido. Sobre todo, la figura de San Miguel Arcángel, de manera precisa en la sintaxis visual, permitía exponer la relación de la Madre de Dios con el principio

[173] María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 1, p. 63-64.

y fin de los tiempos. Sin embargo, a la articulación formal entre la Trinidad y María, se sumó la presencia de los otros dos arcángeles: San Gabriel y San Rafael. Una vez más, otro pasaje de *La mística ciudad de Dios* parece haber sido fuente y glosa del retablo:

> Y para disponer mejor este invencible esquadron fue señalado por su Cabeça el Principe de la milicia celestial San Miguel; que si bien no asistia siempre con la Reyna, pero muchas vezes la acompañaba, y se le manifestaba. Y el Altissimo le destinò, para que en algunos Mysterios, como especial Embaxador de Christo Señor nuestro, atendiesse à la guarda de su Madre Santissima. Fue assi mismo señalado el Santo Principe Gabriel, para que del eterno Padre descendiesse à las legacias, y ministerios, que tocassen à la Princesa de el Cielo. Y esto fue lo que ordenò la Santissima Trinidad para su ordinaria defensa y custodia.[174]

Como enviados de Dios y custodios de la Virgen, los arcángeles también podrían entenderse como los instrumentos de la misericordia divina, los defensores de la Iglesia y los protectores de los fieles sinceramente convertidos. Aún más, un tratado de fines del siglo XVII encadenó una serie de ideas que explicaría la articulación de las imágenes de la Trinidad, los tres arcángeles y la Inmaculada en el retablo mayor de la iglesia de Concá. Centrado en la devoción al Arcángel Rafael, el jesuita Rafael de Bonafe desarrolló una intrincada argumentación sobre el tema. A partir de los textos tradicionales de la angelología —Pseudo Dionisio, San Gregorio, San Isidoro y Santo Tomás— y citas puntuales del Génesis y el Apocalipsis —entre otros fragmentos del Antiguo y Nuevo testamento— subrayó sus funciones como ministros y mensajeros Dios. En particular, según sus reflexiones los tres habrían sido depositarios de las virtudes teologales:

> Assi, que al glorioso San Miguel, como a tan zelador de la Divina gloria, y que levantó el Estandarte triunfante de la Fe en el Cielo, contra la infidelidad, y apostasía de Lucifer, le conviene prioritariamente el titulo de Angel de la Fè, que es la primera Virtud. A San Gabriel, como Nuncio, que fue del Ministerio de la Encarnacion, en el qual tuvieron cumplimiento las esperanças de los Patriarcas, y Profetas del viejo Testamento, le quadra el apellido lustroso de Angel de la Esperança, que es la segunda de las Virtudes, como Gabriel el segundo de los siete Principes. Y por consiguiente a San Rafael, como Medico del

[174] *Ibid.*, t. I, p. 65.

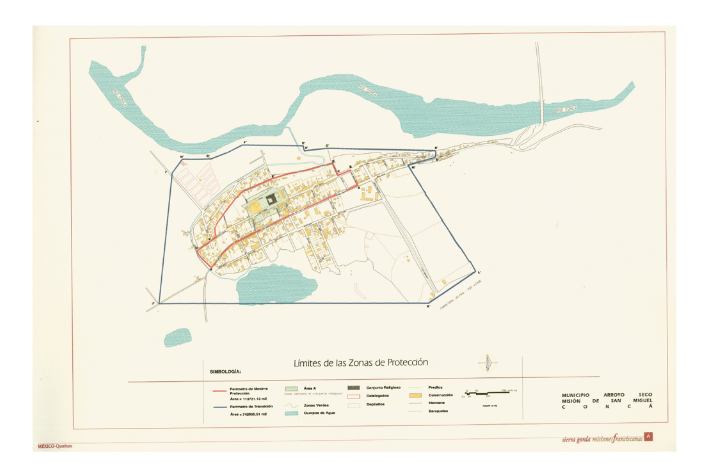
Cielo, en quien por el oficio de sanar a enfermos, deve resplandecer con singulares ventajas, el amor, piedad y misericordia, le viene nacido el honroso timbre de Angel de la Caridad, y Amor, que es la tercera Virtud.[175]

La composición y las imágenes en el retablo de Concá habrían visualizado aquellas nociones. La Trinidad en el remate —de manera análoga a la portada— develaría a los indígenas convertidos el misterio de la redención. A sus lados Gabriel y Rafael, debajo Miguel, visualizarían a los actores de la misericordia divina, quienes a través de las acciones narradas en la historia sagrada prodigaban las virtudes emanadas de Dios. El defensor de la Fe, el que confirmó la Esperanza de la salvación y el que expresó la Caridad de Dios custodiaron la escultura de la Inmaculada —con una corona imperial de plata— alojada en "un pabellon de oro y flores primorosamentte esttofado con dos angeles q*u*e lo estan abriendo".[176] Junto a ella, en el cuerpo inferior del retablo, San José y San Joaquín presentaron a los testigos terrenales de la encarnación. Tal y como recuerda la *Mística ciudad de Dios*, un ángel habría anunciado a San Joaquín, padre de María, la concepción milagrosa de su hija; otro habría revelado a San José la concepción milagrosa de Jesús. Podría decirse entonces, que el retablo mayor de Concá predicaba con imágenes, de manera puntual, la historia de la salvación como manifestación de la misericordia de Dios. Así, ofrecía una glosa de la portada y cerraba el sermón. Aún más, tres imágenes mantuvieron una conexión significativa con el "retablo exterior". Las esculturas de San Francisco y Santo Domingo flanqueaban la imagen de San Miguel en una paráfrasis compositiva que ponía en un mismo plano a los defensores terrenales y celestiales de la fe. A su vez, la figura del Arcángel San Rafael pudo haber replicado la intención taumatúrgica del Arcángel San Miguel y San Roque en la portada. De acuerdo con el tratado de Bonafe: "La Iglesia Santa invoca a Rafael como a Medico de nuestra salud; y pide a Dios nos lo embie, para que sane a todos los dolientes de las enfermedades que padecen [...] El mismo nombre de Raphael lo dize, pues significa lo mismo que *Dios Medico*, ó *Medico de Dios*."[177]

[175] Rafael de Bonafe, *Titulos de excelencia, y oficios de piedad del Arcangel San Rafael, uno de los siete assistentes de Dios, presidente de la salud*, pp. 57-58.
[176] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 377v.
[177] R. de Bonafe, *op. cit.*, pp. 179-180.

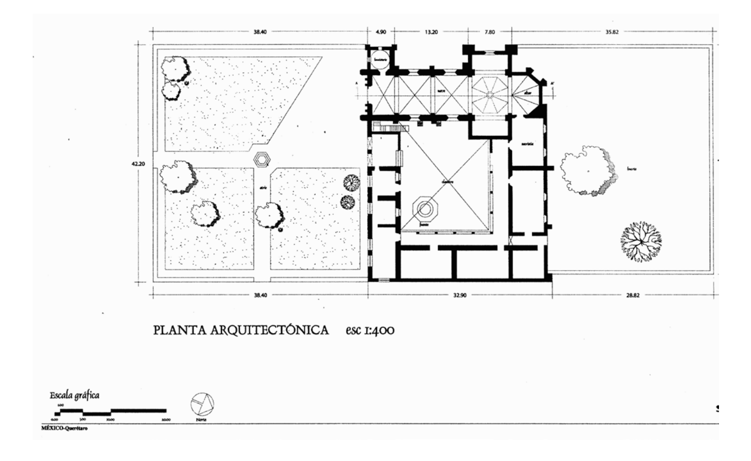
En síntesis, si el sermón de la portada tuvo la intención de poner ante los ojos de los indígenas una reflexión en torno a la misericordia de Dios, el retablo mayor profundizó en el papel de María y los arcángeles como expresión de aquella misericordia. Una y otra funcionaron como una prédica visualizada que con su persistente presencia y su atractivo formal se desplegaba ante los ojos de los indígenas, interactuando con los sermones, las lecciones doctrinales, los ejercicios devotos y la liturgia.

Imagen 1: plano de San Miguel Concá. Se observa el emplazamiento de la iglesia y el convento en el centro de la cuadrícula urbana.



Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Imagen 2: plano de la misión de San Miguel Concá.



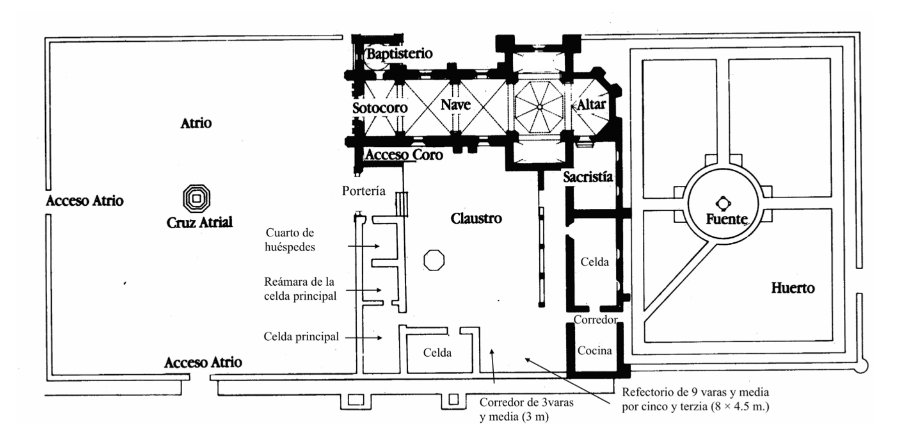
Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Imagen 3: fachada del conjunto de la misión de San Miguel Concá.



Fotografía Jessica Calderón de la Barca Peña, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 4: reconstrucción de las funciones en la iglesia y el convento de la misión San Miguel Concá.



Convento

"Queda fabricado en esta misi*o*n un conv*en*to de mamposteria, con techos de azotea p*ar*a cassa de curato. Tiene treinta, y quatro varas en quadro [28.39 × 28.39 m], repartido en la forma sig*uien*te contiguo a la yglessia por la parte del zementerio, al sur, esta un torrionzito, de cinco varas en quadro [4.17 × 4.17 m]; y en el esta fabricada de mamposteria la escalera del coro. A esta se sigue la porteria, q*ue* tiene siete varas, y terzia de largo, y cinco de ancho [6.12 × 4.17 m], formando su frente al zementerio con dos arcos, y a la parte interior de ella una puerta grande de dos ojas, p*ar*a entrar en el conv*en*to. En esta pieza esta colocado un lienzo de mi S*eño*ra de Guadalupe. A esta pieza le sigue un quartito p*ar*a huespedes de cinco varas en quadro [4.17 × 4.17 m], con su puerta, q*ue* le manda p*ar*a la porteria, y su ventana al zementerio. = En este mismo tramo esta la pieza principal del conv*en*to; tiene de largo diez varas, y cinco de ancho [8.35 × 4.17 m]. La recamara de d*ic*ha pieza tiene cinco varas en quadro [4.17 × 4.17 m]. = Tiene assimismo d*ic*ha pieza dos ventanas rasgadas de dos ojas la una q*ue* mira al sur con reja de palo, y la otra mira al oriente. Tiene tamb*ie*n la recamara su ventana rasgada, q*ue* mira al sur con reja de palo torneado, y ventanas de dos ojas, con su buena puerta, zerraja, y erraje correspondiente. Queda adornada d*ic*ha pieza con una messa de zedro colorado de el largo de dos varas, y una de ancho: y toda de una pieza. Ytt*em* dos sillas de cedro colorado baqueteadas. Ytt*em* una tarima baqueteada p*ar*a cama. = Ytt*em* un estante grande de sabino p*ar*a libros = Ytt*em* un lienzo de pintura al oleo de la Oración del Huerto. = Dos grandes de a dos varas del S*eñ*or S*an* Joseph. Ytt*em* = otro de dos varas del S*eñ*or S*an* Juan Bautista Ytt*em*: otro de N*uestro* P*adre* S*an* Franc*is*co. = Ytt*em* = otro de S*an* Antonio de Padua. Ytt*em* otro del S*eñ*or S*an* Joaquin = Ytt*em* otro de S*an* Franc*is*co Xavier. = En el tramo, q*ue* mira al oriente tiene d*ic*ha pieza, del largo de nuebe varas, y media, y cinco y quarta de

ancho [7.93 × 4.38 m], con su ventana de dos ojas, su passador de hierro, y puerta de sabino con su buena zerradura, y llabe. A esta pieza se sigue un cañoncito del ancho de tres varas y media [3 m], con el zentro mismo de las piezas de este tramo; y a la parte exterior, haze frente a d*ic*ho cañon una puerta grande de dos ojas con el erraje correspondiente, q*ue* asegura el conv*en*to y al ynterior, un arco de mamposterias, a este cañon se sigue otra pieza, q*ue* sirve de refectorio, y tiene de largo nuebe varas y media, y de ancho cinco, y terzia [7.93 × 4.45 m] con su ventana rasgada de dos ojas, su puerta con zerradura, y llabe; tiene d*ic*ha pieza una alazena con su puerta de dos ojas, zerraja, y llabe. A d*ic*ha pieza se sigue la cozina, q*ue* tiene de largo seis varas, y quarta, y de ancho cinco y terzia [5.21 × 4.45 m], tiene ventana rasgada con su reja, y puerta, su fogon con seis hornillas. = En el tramo, q*ue* mira al norte se sigue un callexoncito, q*ue* sirbe de transsito p*ar*a el corral, y tiene de ancho tres varas [2.5 m], y al zentro el mismo, q*ue* las piezas. A la parte interior del conv*en*to tiene d*ic*ho cañon un arco del tamaño de su tramo, y a la parte del corral una puerta con su llabe. Entre d*ic*ho cañon, y la sacristia media otra pieza del largo de ocho varas, y de seis, y quarta de ancho [6.68 ×5.21 m], con su ventana rasgada de dos ojas, y nueba puerta con su buena zerraxa, y llabe. Tiene tamb*ie*n d*ic*ha pieza su recamara de cinco varas de centro, y seis, y quarta de ancho [4.17 × 5.21 m]. Y aunq*ue* d*ic*ha pieza, no esta concluida, pero queda aviado p*ar*a darla la ultima perfecz*io*n. Por la parte del poniente esta la yglessia. Tiene assimismo el conv*en*to sus corredores p*o*r los tres tramos de la vivienda, y el uno queda techado de azotea, y los dos de zacate, pero se puede seguir la obra, dejando en claro el patio, q*ue* tiene de largo veinte y tres varas y diez y seis de ancho [19.2 × 13.36 m]. Tiene el corral cinquenta varas de largo, y quarenta de ancho [41.75 × 33.4 m], con sus tapias de mamposteria de quatro varas de de alto [3.34 m], y su puerta p*ar*a el campo."
Nota: el corredor y el refectorio han desaparecido.

Sacristía

Es la sacristia de mamposteria de cal, y canto: tiene de largo dies varas, y de ancho seis, y quarta [8.35 × 5.21 m]: esta cubierta de bobeda de caion: tiene dos ventanas del alto de vara y media [1.25 m] con sus dos ojas cada una para cerrarlas: rejas de balaustres torneados y vidrieras de bidrio ordinario con enrrejado de alambre puerta de sedro colorado de dos ojas labrada a coxinillo con su serradura = Y tiene el adorno sig*uien*te = primeramente una cajoneria de cedro colorado y ebano con embutidos de hueso con ocho cajones grandes para los ornam*en*tos quatro pequeños en la una cabesera una alasena en la ottra. = Yt*e*n una alazena grande en medio de las ventanas, y en ella embutida una taquilla con trece cajoncitos y ocho senos sin cajones para acodar, y guardar cosas pequeñas. = Ytt*e*n un aguamanil con sus dos pilas de piedra, y llabe de bronce. = Ytt*e*n un crusifixo grande como de siete quartas en su baldoquin correspondiente. = Ytt*e*n un Niño Jesus grande y otro pequeño. = Ytten una ymagen de S*a*n Juan Evangelista como de una bara con su vestido. = Ytt*e*n otra d*ic*ha de Santa M*ari*a Magdal*en*a de sinco quartas con su vestido.= Ytt*e*n una Dolorosa con su vestido. = Ytt*e*n una ymagen de S*a*n J*ose*ph de escultura. = Ytt*e*n quatro obalos de diferentes ymagenes,

con sus marcos dorados dexando en claro una vara. = Ytt*e*n dos lienzos de pintura fina como de a bara y media uno de S*a*n Dionicio, y otro de S*an*ta Barbara. = Ytt*e*n dos Veronicas una con marco dorado, y otra sin marco. = Ytt*e*n un liencito pequeño de la Virg*e*n de Guadalupe con su marco dorado. = Ytt*e*n otro de el Niño Jesus con marco dorado, y bidriera. = Ytt*e*n otro de S*a*n Mig*ue*l con el marco pintado de mermellon. = Ytt*e*n otro de S*a*n Juan Evangelista con su marquito pintado. = Ytt*e*n otros quatro mui pequeños.

Listado de las pinturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario
4 pinturas de formato ovalado de diferentes imágenes, 1 vara [83.5 cm]
San Dionisio, pintura de 1 vara y media [125.25 cm]
Santa Bárbara, pintura de 1 vara y media [125.25 cm]
Verónica, pintura con marco [sin medidas]
Verónica, pintura sin marco [sin medidas]
Virgen de Guadalupe, pintura pequeña, con marco dorado [sin medidas]
Niño Jesús, pintura con marco dorado y vidrio [sin medidas]
San Miguel, pintura con marco pintado [sin medidas]
San Juan Evangelista, pintura con marco pintado [sin medidas]
4 pinturas muy pequeñas [sin medidas]

Listado de las esculturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario
Crucifijo y baldaquino, escultura de 7 cuartas [145.6 cm]
Niño Jesús, escultura grande [sin medidas]
Niño Jesús, escultura pequeña [sin medidas]
San Juan Evangelista, escultura de 1 vara [83.5 cm]
Santa María Magdalena, escultura de vestir de 5 cuartas [104 cm]
Dolorosa, escultura de vestir [sin medidas]
San José, escultura [sin medidas]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del estado de Querétaro, 1985.

Imagen 5: iglesia de la misión de San Miguel Concá. Torre.



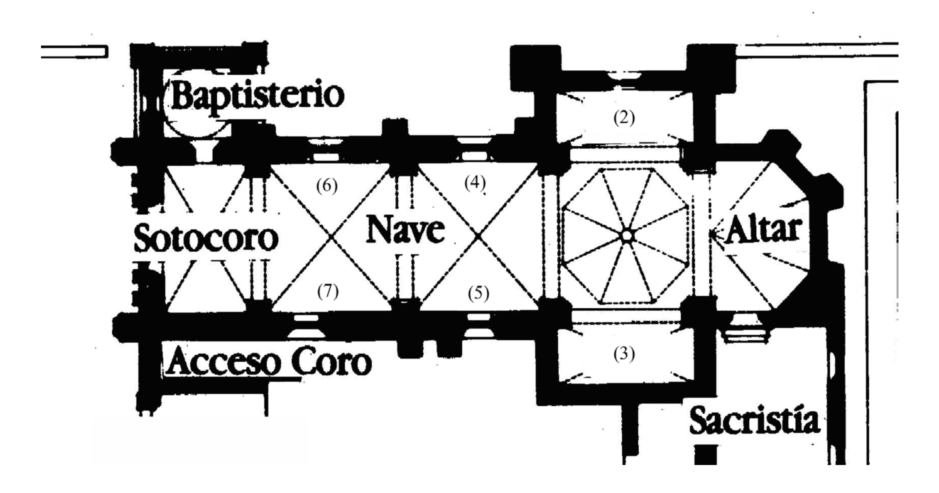
Fotografía Jessica Calderón de la Barca Peña, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 6: iglesia de la misión de San Miguel Concá. Portada.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 7: reconstrucción del interior de la iglesia de la misión de San Miguel Concá.



(1) Retablo mayor [*Vid.* Imagen 8]

(2) Retablo del transepto (lado del Evangelio), sin medidas, "…es del mismo tamaño q*ue* el de enfrente…"

Santa Clara pintura (sin medidas)	San Juan Evangelista escultura de vestir (sin medidas)	Santa Juana de Valencia pintura (sin medidas)
San Buenaventura pintura al óleo 2 varas (167 cm)	Cruz para el Señor del Descendimiento	San Francisco Solano pintura al óleo 2 varas (167 cm)
San Juan Evangelista escultura (sin medidas)	Virgen de los Dolores escultura (sin medidas)	Santa María Magdalena escultura (sin medidas)
	San Francisco escultura pequeña de vestir (sin medidas)	

(3) Retablo del transepto (lado de la Epístola), sin medidas, "…llena todo el fronttis de d*ic*ho brazo hasta emparejar con la bobeda…"

Santa Isabel de Portugal pintura al óleo 7 cuartas (145.6 cm)	Señor de la Columna escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santa Isabel de Hungría pintura al óleo 7 cuartas (145.6 cm)
San Bernardino de Sena pintura al óleo 2 varas (167 cm)	Jesús Nazareno escultura 9 cuartas (187.20 cm)	San Juan Capistrano pintura al óleo 2 varas (167 cm)
María Santísima escultura (sin medidas)	Nuestra Señora de la Soledad escultura (sin medidas)	San Antonio de Padua escultura (sin medidas)
	Niño Jesús escultura (sin medidas)	

(4) Retablo de la nave (lado del Evangelio) sin medidas

<table>
<tr><td rowspan="2">Estípite
6 varas y media
(5.42 m)</td><td>Purísima Concepción
5 × 7 varas
(417.5 × 584.5 cm)</td><td rowspan="2">Estípite
6 varas y media
(5.42 m)</td></tr>
<tr><td>San Antonio de Padua
escultura
3 cuartas (62.4 cm)</td></tr>
</table>

(5) Retablo de la nave (lado de la Epístola) sin medidas

<table>
<tr><td rowspan="2">Estípite
6 varas y media
(5.42 m)</td><td>Aparición de San Francisco a sus doce compañeros
5 × 7 varas
(417.5 × 584.5 cm)</td><td rowspan="2">Estípite
6 varas y media
(5.42 m)</td></tr>
<tr><td>Virgen del Rosario
escultura de vestir
1 vara y media (125.25 cm)</td></tr>
</table>

(6) Retablo de la nave (lado del Evangelio) sin medidas

<table>
<tr><td rowspan="2">Estípite
6 varas y media
(5.42 m)</td><td>Batalla de San Miguel
Arcángel
con los ángeles apóstatas
5 × 7 varas
(417.5 × 584.5 cm)</td><td rowspan="2">Estípite
6 varas y media
(5.42 m)</td></tr>
<tr><td>San Miguel
escultura
3 cuartas (62.4 cm)</td></tr>
</table>

(7) Retablo de la nave (lado de la Epístola) sin medidas

Estípite 6 varas y media (5.42 m)	Bendittas Animas "…lienzo de especial y peregrina idea…" 5 × 7 varas (417.5 × 584.5 cm)	Estípite 6 varas y media (5.42 m)

"Los rettablos del cañón, o cuerpo de la ygl*esi*a, que son quattro, son ttodos de un mismo tamaño, y casi de una misma consttruccion: se componen de soclo, dos tras-pilastras, con sus dos estipites de seis varas y media cada uno; sotabanca, y medio punto, con dos jarras y una targeta grande obalada en cada uno q*u*e le sirve de rematte; en el senttro de d*ic*has targettas esttan colocadas, en una las conformidades, en ottra las llagas, en otra las armas de N*uestro* P*adre* S*an*to Domingo, y en la ottra las de Jerusalen, o de la Tercera Ord*e*n de N*uestro* P*adre* S*a*n Fran*cis*co: en el campo que queda entre los estipittes estta colocado en cada uno un lienzo de pintura al oleo de cinco varas de ancho y siette de altto…"

Presbiterio y crucero

"En las pilasttras del arco toral de el presbiterio esttan colocados dos nichos grandes: en el de el lado de el evangelio estta colocada una ymag*e*n de la Purissima Concep*cio*n; y en el del lado de la epistola ottra de el S*eño*r S*a*n J*ose*ph ambas de escultura como de cinco quartas: esttos nichos tambien esttan dorados. Tiene assimismo la ygl*esi*a una urna grande dorada con ocho christales romanos, y en ella estta colocado el S*eño*r del S*an*to Enttierro, q*u*e es como de vara y media: estta d*ic*ha urna sobre una mesa correspondiente, cuia frente cubre un frontal pintado al temple. Sobre d*ic*ha urna esta colocado el Señor de las tres caidas. Ytt*e*n en la varandilla del coro esta colocada una ymag*e*n de San Mig*ue*l de escultura, de siette quartas. = Lienzos = Prim*eramen*te en las pechinas de la media naranga estan los quattro evangelistas de pintura al oleo. Ytt*e*n un lienzo S*eño*r S*a*n Mig*ue*l como de siette quartas o dos var*a*s con su marco dorado. Ytt*e*n una Dolorosa de dos varas Ytt*e*n = ottros dos lienzitos con sus marcos dorados

como de dos tercias en claro uno del Señor de la Columna, y otro de la Coronacion de N*uest*ro Se*ñ*or Jesuchristo. = Ytt*e*n ocho obalos de diferentes ymagenes con sus marcos dorados, quedando en claro una vara. Ytt*e*n una Vía Sacra de estampas grandes pegadas en tablas, con sus molduras pintadas de mermellon, y cruzes verdes."

Listado de las pinturas elaborado de acuerdo al inventario
Los cuatro evangelistas, pinturas al óleo, pechinas del cimborrio, [sin medidas]
Arcángel San Miguel, pintura con marco dorado, 2 varas [167 cm]
Dolorosa, pintura, 2 varas [167 cm]
Señor de la columna, pintura con marco dorado, 2 tercias [55 cm]
Coronación de Jesucristo, pintura con marco dorado, 2 tercias [55 cm]
8 pinturas de formato ovalado con marcos dorados, sin identificar, 1 vara [83.5 cm]
Vía crucis, estampas grandes pegadas en tablas, con molduras [sin medidas]

Listado de las esculturas elaborado de acuerdo al inventario
Purísima Concepción, escultura, 5 cuartas [104 cm], nicho dorado en la pilastra del arco toral del presbiterio (lado del Evangelio)
San José, escultura, 5 cuartas [104 cm], nicho dorado en la pilastra del arco toral del presbiterio (lado de la Epístola)
Señor del Santo Entierro, escultura, 1 vara y media [125.25 cm], con urna, mesa y frontal pintado al temple.
Señor de las tres caídas, escultura, sin medidas
Arcángel San Miguel, escultura, 7 cuartas [145.6 cm], barandilla del coro

---

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Imagen 8: reconstrucción del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Concá.

Retablo mayor sin medidas		
Arcángel San Gabriel pintura al óleo (sin medidas)	Santísima Trinidad pintura al óleo (sin medidas)	Arcángel San Rrafael pintura al óleo (sin medidas)
Santo Domingo escultura 7 cuartas (145.6 cm)	San Miguel escultura (sin medidas)	San Francisco escultura 7 cuartas (145.6 cm)
San José escultura 2 varas (167 cm)	Purísima Concepción escultura sin medidas	San Joaquín escultura 2 varas (167 cm)

"Tiene la igl*esi*a para su principal ornatto siette rettablos dorados: el principal estta dedicado al S*an*to Principe San Miguel tittular de estta ygl*esi*a y tiene las ymagenes sig*uien*tes: en medio del primer cuerpo estta colocada la Purissima Concepcion en su nicho guarnecido de un pabellon de cottence esttofado, de oro, y flores: y a los lados de d*ic*ho nicho esttan dos angeles de estattura, en el lado de el evangelio de d*ic*ho cuerpo estta una ymagen del S*eño*r S*a*n J*ose*ph: y en el de la epistola, la de el S*eño*r S*a*n Joachin, ambas de escultura, de dos varas, con sus respectivas insignias. En medio de el segundo cuerpo esta la ymagen de San Miguel; en el lado del evangelio la de N*uestro* P*adre* S*an*to Domingo; y en el de la epistola la de N*uestro* P*adre* San Fran*cis*co, todas como de siete quarttas, y con sus insignias correspondientes. En el rematte de d*ic*ho retablo hay tres lienzitos de pintura fina al oleo uno de la S*anti*s*i*ma Trinidad, ottro del Arcangel San Gabriel, y ottro de S*a*n Rafael: tiene d*ic*ho rettablo su sagrario para depositar; y sobre el estta la ymagen de un crucifixo como de una tercia…"

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.



I. 4 La misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol

El surgimiento del pueblo misionero

De acuerdo con un primer informe, en 1743 tras el reconocimiento del pueblo de Jalpan y la elección del sitio de Landa para la fundación de las dos primeras misiones, José de Escandón llegó al paraje conocido como Tancoyol —distante doce leguas de Jalpan— y observó que era un lugar "acomodado […] por ser un vistoso valle de tierras a propósito para siembras, y tener agua y leña competente."[178] Señaló también la abundancia de indios y dispuso que a las rancherías del lugar se sumaran las de Soyapilca, de tal manera que el pueblo congregaría en un principio a unas 166 familias, aproximadamente unas 641 personas.[179] Aún más, anotó:

> fuera de las utilidades que promete esta fundación, hay la de que, puesta la misión, pueden irse reduciendo a ella muchos indios alzados que viven en el paraje que llaman la Laguna Grande, distante dos leguas de el sitio destinado para la misión, y no haciéndolo buenamente, se compelerán a la reducción, por ser baptizados y tener dada la obediencia muchos años ha.[180]

Así, el sitio de Tancoyol fue elegido no sólo por los recursos naturales disponibles para el sostenimiento de la misión, sino que se identificó la zona como un lugar estratégico para el control de una población indígena numerosa, pero sobre todo difícil de reducir. Los riesgos a los que el nuevo asentamiento estuvo expuesto determinaron que se estableciera un destacamento de cinco soldados

[178] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.
[179] *Idem.*
[180] *Idem.*

españoles avecindados con sus familias.[181] Los criterios prevalecientes y las acciones emprendidas demostraron que la elección del paraje se basó en la idea de que la evangelización era un instrumento de dominio territorial, económico y político.

Un año más tarde, en mayo de 1744, al constituir la fundación, José de Escandón dejó constancia de que ya se había levantado un jacal para hospedar a los religiosos. Procedió a formar el padrón y entregó el pueblo de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol a fray Pedro Pérez de Mezquía, responsable de las misiones administradas por el colegio apostólico de San Fernando. El nuevo asentamiento congregó a 218 familias y un total de 643 personas. Escandón delimitó las tierras para el cultivo que corresponderían a la misión y subrayó sus beneficios. En el expediente de la fundación se hizo constar que

> en consideración de que los ojos de agua que hay en este paraje suelen escasearla en tiempos de seca, dio la providencia de que se habilitase una gran laguna que hay cerca a ellos, lo cual quedó ya conseguido, y por medio de este arbitrio se facilitó el fundar en el mismo Valle de Tancoyol, que es grande y de tierras muy fértiles y buenos pastos, y con la conveniencia de pasar a distancia de legua y media de él el caudaloso Río de Concá, abundante en peses de buena calidad.[182]

Los años siguientes fueron tan difíciles para esta misión como para las otras. Fray Domingo de Arroyabe —quien quedó al frente de ella— informó al padre guardián del colegio de San Fernando que entre 1744 y 1748 habían muerto 400 indios —es decir, el 60% de los empadronados por Escandón—.[183] Sin embargo, reportó también que la comunidad comenzaba a prosperar económicamente. De acuerdo con el fraile, el desarrollo de la agricultura y la ganadería ya permitía el autoabastecimiento alimentario, además de la producción de un pequeño excedente que comenzaba a comercializarse en la región. La incipiente prosperidad

[181] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.
[182] *Ibid.* s/f.
[183] Biblioteca Nacional de Antropología, Fondo franciscano, vol. 65, "Carta de fray Domingo de Arroyabe de la misión de Tancoyol, dirigida al padre guardián Joseph de Ortes de Velasco, sobre el padrón de dicha misión", pp. 6670-6672.

económica, junto con el fuerte decrecimiento demográfico, puede verificarse en la memoria que elaboró, posiblemente entre 1749 y 1750, fray José Ortes de Velasco guardián del colegio apostólico de San Fernando. Según él, en Tancoyol vivían 88 familias las que representaban un total de 207 personas —de tal manera que el padrón original se había reducido en un 40%—. No obstante, entre 1758 y 1770 la misión comenzó a recuperarse, manteniendo una población de alrededor de 500 indígenas. <*Vid. supra* Cuadro 1>

Es posible que los frailes iniciaran la construcción de la primera iglesia casi inmediatamente después de la fundación del pueblo. Sin embargo, aquel edificio resultó destruido en un incendio ocurrido en 1747.[184] A pesar de todo, sólo diez años después el nuevo templo y convento se encontraban casi terminados. En 1758 las obras estaban muy avanzadas, de tal manera que en el informe de ese año se apuntó:

> Tiene esta mission su iglesia de piedra muy aseada y sobradamente capaz, a cuya fabrica han ayudado los indios con su trabajo, y actualmente ayudan a hacer la Sacristía que se está actualmente fabricando. Está la iglesia aseada y proveída de altares, de retablos y de imágenes de santos, de talla y de pintura, y de todo lo necesario. Y assimesmo bastantemente provista de ornamentos muy decentes, y demás vasos sagrados y alajas de sacristía. Todo lo cual se conserva con esmero en el aseo y limpieza.[185]

Parece claro que, por entonces, en la iglesia ya se celebraba el culto y que la sacristía estaba en construcción. Aunque es probable que todavía en 1762 tuviera una cubierta de vigas y zacate, ya contaba con retablos y pinturas.[186] Años después, en la visita de 1770 se la describe como una iglesia de "quarenta y sinco varas de largo, y nueve de ancho [37.57 × 7.51 m] con su cruzero cimborrio, y

[184] "Habiéndose después quemado la iglesia en el año de mil setecientos y cuarenta y siete, por el mes de Abril, se quemaron juntamente los libros de dicha iglesia en que estaban apuntadas las partidas de casamientos, baptismos y entierros que se habían hecho en la dicha iglesia." Archivo General de los Franciscanos, Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

[185] *Ibid.*, s/f.

[186] "Estta d*ic*ha iglesia embigada de vigas bien labradas, y enttabladas todas, con su xacalón de zacatte ensima." AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el se*ñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 350v.

bobedas todo de cal y canto."[187] Así, puede deducirse que la iglesia y el convento de la misión fueron levantados entre 1750 y 1762.

La misión: sus edificios y la distribución urbana

La traza del nuevo asentamiento tomó como punto de referencia el sitio señalado para la construcción del templo y el convento y, a partir de él, José de Escandón demarcó el espacio habitable y las tierras destinadas al usufructo de la comunidad:

> Dijo que asignando como asignaba para la fundación de dicha misión (a quien pone por nombre Nuestra Señora de la Luz de Tancoiol) el expresado sitio, y por el viento del Poniente legua y cuarto de tierra medida sobre el citado Valle, una legua por el del Norte, otra por el del sur y tres cuartos de legua por el del Oriente para que tengan las competencias para sus siembras y cría de ganados, no solo para dichos indios sino para los soldados que su Señoría destinare para su custodia y gente de razón que quisiere poblar en ella, a quienes queda libertad para hacer sus siembras que llaman de rosas en los cerros de los contornos, aunque no se hayen comprendidos en las tierras asignadas.[188]

Una superficie cuadrangular de dos leguas por dos leguas, con el conjunto conventual ligeramente desplazado hacia el oriente, delimitó el espacio del pueblo. En la actualidad aún persiste aquella distribución en la que la iglesia y el convento señalan el hito de referencia dentro de una estructura urbana configurada como una cuadrícula. <*Vid. infra* Imagen 1>

Enclavado en un valle, cercano a una laguna y a un río caudaloso, rodeado por recursos naturales y humanos que era necesario "domesticar", surgió el pueblo rodeado por parcelas destinadas al cultivo del maíz, corrales para el ganado, además de rozas de chile, calabazas y frijol. Pese a las dificultades enfrentadas durante la primera década, para 1762 la misión había logrado consolidarse. Junto a la iglesia y el convento se habían levantado la vivienda para el gobernador y

[187] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mis*i*on de la S*antis*ima Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.

[188] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

la cárcel. Se trataba de dos habitaciones contiguas, con paredes de mampostería, de "quinze varas de largo" (12.52 m), con una portada de pilares de piedra.[189] A poca distancia del pueblo se había construido un gran corral para el ganado, de cal y canto, que medía "sinquentta varas en cuadrado" (41.75 m). La misión contaba también con tres trojes destinadas al almacenamiento de las cosechas de la comunidad. El granero principal medía "veintte y dos varas de largo, y siette de ancho" (18.37 × 5.84 m), sus paredes eran de "piedra y lodo", con portada y pilares de "cal y canto", "embiagado de madera labrada" y cubierto "con xacalon de zacatte". Aún más, el pueblo contaba con un sistema de acequias. De acuerdo con los visitadores:

> a distancia de medio cuartto de legua de el pueblo, se halla fabricada de cal, y cantto tres cañerías en ottros tanttos ojitos de agua escassos, q*u*e en aquel paraje se hallan, las dos de quinienttas baras de largo; y la ottra como de veintte, y sinco, para recoxer d*ic*ha agua, en ottras ttanttas pilas en donde derrama; la una de quarentta varas, otra de treintta, y la ottra de quinze todo de cal, y canto para veneficio de su gentte, y ganados. Se hallan assimismo fabricados ocho jagueies en los terminos ynmediattos a la mission ottras varias presas, socabones, y lagunas que se han abilitado a el fin de recoxer agua por lo mui escasa q*u*e es de ella estta d*ic*ha mission.[190]

Sin duda se trató de una estructura hidráulica más o menos compleja que utilizó los recursos disponibles. Es posible que, mediante el aprovechamiento de los desniveles del terreno, la red lograra distribuir el agua para la agricultura y la ganadería, además de proveer al pueblo. Las cañerías construidas de cal y canto —dos de 417.5 m y una de 20.87 m de largo— llevaron el agua de tres pozos localizados en las afueras del asentamiento a las grandes pilas —de 33.4, 25 y 12.52 m— también de mampostería. Otros ocho jagüeyes y un conjunto de presas y lagunas completaron el sistema de almacenamiento y distribución, que parece haber funcionado de manera eficiente.

Así, de la atenta descripción de los visitadores surgió la imagen de una misión que disfrutaba de una notable prosperidad. La variedad formal y cromática de la iglesia subrayó la función y la significación del edificio en el espacio natural.

[189] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 355v.
[190] *Ibid.*, fs. 355v-356f.

La arquitectura contrastó, como hito de referencia, con un paisaje de sembradíos atravesado por acequias y rodeado por ojos de agua y estanques. El entorno natural aparecía dominado por la "racionalidad humana", así como la acción evangelizadora pretendía haber reducido a los indómitos salvajes.

La iglesia de la misión de Tancoyol —posiblemente construida entre 1750 y 1762— presenta planta de cruz latina, torre campanario, una nave de tres tramos, transepto, presbiterio elevado y cabecera recta. El coro —cerrado por una bóveda de arista— se sitúa a los pies sobre un sotocoro profundo que, separado de la nave por un gran arco carpanel, ocupa casi dos tercios del primer tramo. A través de él se accede al baptisterio alojado en el cubo de la torre. La sacristía se comunica con el presbiterio por el lado oriente. La nave y el transepto se encuentran cerrados por bóvedas de cañón corrido con lunetos. Remata el crucero una bóveda esquifada de ocho paños sobre tambor octogonal y pechinas. Una linternilla y cuatro ventanas rematadas en arcos conopiales iluminan el cimborrio. Estos vanos alternan con cuatro nichos ciegos de igual forma. El presbiterio está cerrado con una bóveda estrellada, de planta rectangular, sexpartita, resuelta mediante arcos de medio punto, en ella se observan los arcos perpiaños, los nervios cruceros y los transversales, además de los terceletes. Remata con una gran clave de argamasa, en forma de flor, con un relieve del Arcángel San Miguel. El muro se articula mediante pilastras sobre plintos muy sencillos, con basas, fustes lisos y capiteles formados por delgadas molduras. Ellas soportan los arcos fajones de la nave y los arcos torales del crucero. Delgadas molduras —prolongación del bocel superior de los capiteles— dibujan la cornisa. Los arcos de descarga en cada tramo de la nave permitían alojar los retablos —en la actualidad perdidos—. Cuatro ventanas, rematadas en vanos mixtilíneos, ubicadas sobre la línea de la cornisa, iluminan la nave. En el exterior los gruesos contrafuertes dan solidez al edificio y a la torre. Un pináculo en forma de capullo de flor remata cada vértice del cimborrio. El claustro, de planta cuadrangular y anexo a la iglesia por el lado oriente, está formado por tres crujías de habitaciones que delinean el claro del patio. Un gran atrio, limitado por una barda perimetral con tres accesos, precede el conjunto. Aún conserva las dos capillas posas levantadas en los vértices sur y oriente. <*Vid. infra* Imágenes 2 y 3>

En los invetarios de 1762 y 1770 se describieron de manera precisa la iglesia y el convento; las características observadas coinciden en general con los edificios actuales. Sin embargo, a través de ambos testimonios es posible recuperar aspectos hoy perdidos, como la pintura mural y los retablos, además de identificar la función original de algunos de los espacios. Pero, sobre todo, a través de la

larga enumeración surgen la mirada de los hombres del siglo XVIII y los criterios de apreciación prevalecientes.

En principio, los visitadores de 1770 destacaron los rasgos más salientes del amplio atrio cuadrangular, "de quarenta y siete varas" (39.24 m), destinado al cementerio. Describieron los tres accesos, resueltos mediante arcos de medio punto y remates mixtilíneos, la barda perimetral y las dos pequeñas capillas ubicadas en los ángulos. Apuntaron:

> Tiene tres puertas una en cada lienzo de los tres vientos de cinco y media var*a*s, de alto, y tres y media de ancho [4.59 × 2.92 m] de medio punto con sus remates correspondientes adornados con mazetas, y jarras. [...] Las paredes de el cementerio son como de siete quartas de alto [1.46 m], y hazen el caballete culebreado. Estan d*ic*has paredes todas coronadas de jarras, masetas, y piramides, todo de mamposteria. En el liencso de el poniente en las dos esquinas de el por la parte de adentro tiene en cada esquina una capillita de bobeda quadrada de tres varas en quadro [2.5 m] con quatro macetas, o jarras, q*ue* le sirven de remate, una en cada esquina. Y todo el cementerio, jarras macetas, capillas y remates estan pintados.[191]

Así, sin duda atraídos por la riqueza formal y cromática, se detuvieron en el contorno ondulante de la barda —de casi 1.5 m de altura—, sobre la que aún se observa la gruesa moldura convexa —remedo del cordón franciscano—, y en los pináculos, en forma de capullos de flores, que todavía completan a intervalos regulares el perímetro y coronan los accesos. Además, señalaron los rasgos más llamativos de las dos capillas posas: la planta cuadra, sus arcos de medio punto con gruesas molduras como arquivoltas, sus bóvedas esquifadas y los pináculos —en forma de capullos de flores— que rematan los vértices. Incluso, resaltaron que todo estaba pintado.

A través del registro de 1770 también es posible recorrer los espacios del claustro y descubrir algunas de las funciones específicas. Los visitadores señalaron que el "convento o vivienda de los religiosos", ubicado contiguo a la iglesia, era "bastante capaz", construido de "piedra y lodo", con paredes "enjarradas de mescla y blanqueadas". Apuntaron que estaba techado con un "tapanco de carrizo" y "jacalón

[191] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mis*i*on de la S*antis*ima Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.

de sacate". De este modo, destacaron sus dimensiones y los materiales. De acuerdo con el informe, el convento contaba con ocho habitaciones: cuatro destinadas a vivienda y las otras cuatro a oficinas. Aunque en la actualidad la disposición de los espacios se encuentra visiblemente alterada, es posible deducir que junto al portal de ingreso se ubicaran la oficina de la portería y quizá dos de los cuartos destinados a vivienda de los frailes. Las otras dos habitaciones tal vez se dispusieron sobre la crujía oriente; entretanto el refectorio y la cocina cerrarían el flanco norte. Un corredor con pilares de piedra y lodo —hoy desaparecido— delineó el perímetro del claustro. Los funcionarios también mencionaron el gran espacio cercado "de mas de quarenta var*a*s [33.4 m] en quadro, de piedra y lodo ripiada y enjarrada de mescla", con "paredes de tres varas" (2.5 m), que servía "de corral de la vivienda" y que cerraba el conjunto detrás de la cabecera del templo y el convento. Por último, identificaron las cuatro puertas que definían la circulación interna y externa del edificio: "una q*u*e sale a el cementerio, q*u*e es la que propiam*en*te es portería; otra en el lienso que mira a el oriente, que es la puerta de campo; otra q*u*e sale para el corral; y la otra por donde se entra a la sacristia."[192] <*Vid. infra* Imagen 4>

En particular señalaron las características del pórtico de ingreso:

> La porteria o puerta principal de la vivienda cae al cementerio, y haze un portal como de seis varas de largo, y sinco de ancho [5 × 4.17 m] de boveda. Tiene d*ic*ho portal un nicho en una de las paredes en que esta colocado un lienzo con su marco dorado de dos var*a*s de alto [167 cm] de la Virgen de la Luz.[193]

Con atención los visitadores puntualizaron los rasgos más sobresalientes de la sacristía. Tal y como se conserva en la actualidad la describieron como una habitación contigua a la iglesia, comunicada mediante tres puertas: "la una a el presbiterio, y la otra a el brazo del cruzero yzquierdo", la tercera "que cae a la vivienda de los religiosos" permitía el acceso a través de "un callejon de boveda de media caña como de sinco varas de largo, y tres de ancho" (4.17 × 2.5 m). Anotaron que la amplia habitación, con piso enlosado, de planta rectangular "de onze varas de largo, y poco mas de siete de ancho" (9.18 × 5.84 m), estaba cubierta por dos bóvedas de arista. Un par de ventanas con vidrieras, "de una y media varas de alto y una de ancho" (1.25 × 0.83 m), orientadas hacia el este, iluminaban el interior. Enfatizaron que "ademas de estar pintada" contaba con mobiliario y

[192] *Ibid.*, s/f
[193] *Ibid.*, s/f

ajuar completo. En el recuento sobresalen el aguamanil —“embutido en la pared de piedra de canteria debajo de una concha [...] con su llabe para soltar el agua”—, las alacenas y las cajoneras, pero sobre todo llamó la atención una gran cajonera-retablo ubicada posiblemente en el muro norte. Apuntaron:

> tiene nuebe cajones en tres ordenes todos con sus manillas de fierro de vara y media de ancho cada cajon, y como de una vara de fondo [1.25 × 0.83 m], y a cada lado contra las paredes en la misma meza dos alacenitas de tres quartas de ancho, y del mismo alto de los cajones [0.62 m], con sus puertas labradas y manillas como los cajones con quienes hazen juego. La obra de estos cajones es toda de sobrepuesto y embutido de gueso, y maderas de dibersos colores y figuras. Sobre la d*ic*ha mesa de cajones arrimado a la pared esta parado un retablito de siete var*as* de alto, y seis de ancho [5.84 × 5 m] el qual esta dorado toda la talla y molduras, y lo demas pintado. Es d*ic*ho retablito de dos cuerpos, en el nicho principal de el medio esta un crucifijo, de sinco quartas de alto [104 cm], y a sus lados mas abajo dos ymagenes de escultura de una vara de alto [83.5 cm]; la una de la Purissima Concep*cio*n con su corona de plata, y la otra de San Antonio con su laureola, azucena y potencias del niño de plata. Y en las repisas de estas dos ymagenes dos espejos de una tercia de alto [27.5 cm] con sus marcos dorados. Entre estas dos imagenes a los pies del S*an*to X*ris*pto esta otra ymagen de escultura de N*uestro* P*adre* S*an* Fran*cis*co de tres quartas de alto [62 cm] a los lados del S*an*to X*risp*to estan dos quadros de dos varas [167 cm], y tres en el segundo cuerpo de vara y media [125 cm] de diversas advocaciones de santos, y remata el colateral o retablo, con los quatro defensores del dulcísimo nombre de Jesus, pintados, y recortados de una vara de alto [83 cm], y entre cada uno de ellos un paso de la pac*io*n pintado en tabla, y recortado por los lados. Tiene este retablito su sagrario para guardar los s*anto*s oleos con su llabe.[194]

Podría decirse que el extraordinario mueble deslumbró a los funcionarios por sus materiales y por la técnica de factura: la taracea de hueso y madera de “diversos colores y figuras”, el dorado y el policromado de la estructura, el estofado de las tallas y los espejos. También llamó la atención por sus dimensiones: “siete var*as* de alto y seis de ancho” (5.84 × 5 m). Incluso destacaron en él las esculturas y los lienzos, al igual que la iconografía, centrada en la exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción y en la Pasión de Cristo. Nada se ha conservado de la extraordinaria riqueza de la sacristía. <*Vid. infra* imagen 4>

[194] *Ibid.* s/f.

En su pormenorizado recuento señalaron también que "a la entrada de la ygl*esi*a sovre mano izquierda esta la capilla del baptisterio". Tal y como todavía se observa, se trata de un espacio cuadrangular, alojado en el cubo de la torre, cubierto por una bóveda de arista, al que se accede por el sotocoro. En él destacaron la gran ventana abocinada, de contorno lobular, y describieron el mobiliario: en particular "un lienso de pintura del Baptismo de X*ris*pto S*eñ*or N*uestro*" —actualmente perdido— y la gran pila, que todavía se conserva, "cuio pie y copa por de fuera es de mamposteria labrada con varios gajos, y labores".[195]

La iglesia, sus elementos arquitectónicos y las cualidades de su espacio interior, fueron objeto de un minucioso recuento. Al describirla destacaron sus dimensiones: las "quarenta y sinco varas de largo, y nueve de ancho" (37.57 × 7.51 m) y, en particular, subrayaron que el presbiterio, elevado por tres escalones, tenía una profundidad de "siete y media varas" (6.26 m). En igual medida enfatizaron que el edificio —crucero, cimborrio y bóvedas— era de cal y canto. Los visitadores utilizaron criterios semejantes para describir la torre. Observaron:

> tiene cinquenta varas de alto [41.75 m] es de dos cuerpos, y su remate piramidal. Toda labrada de mamposteria, con varias figuras, y reliebes rematando con una cruz de tres y media varas de alto [2.9 m] de fierro toda labrada con su arpon o veleta. El primer cuerpo tiene seys campaniles, el segundo quatro, cuelgan de d*ic*ha torre quatro campanas [...] Toda la torre esta pintada por fuera.[196]

Así señalaron los rasgos fundamentales de la estructura de planta cuadrada, anexa al primer tramo de la nave, compuesta por un cubo —cuya altura alcanza el remate de la fachada—, dos cuerpos y un chapitel piramidal. A estas observaciones debe añadirse el par de contrafuertes esquineros que consolidan la estructura. Aún más, una trama geométrica pintada reviste las caras del cubo, rematado por una cornisa muy saliente. Una gran claraboya de contorno mixtilíneo, abierta sobre el muro frontal, da iluminación al baptisterio. Los dos cuerpos —el primero de planta octogonal y el segundo de planta circular— presentan basamento, medias columnas salomónicas y entablamento. Sobresalen sus bancos, compuestos de molduras, cuyos perfiles con entrantes y salientes dan relieve y textura a la superficie. Los plintos y la sección de entablamento sobre las medias columnas salomónicas resaltan sobre la línea del muro. Los fustes presentan zarcillos, racimos y hojas. Los

[195] *Ibid.* s/f.
[196] *Ibid.* s/f.

senos y las gargantas no son muy acusados. Sus capiteles están formados por acantos muy estilizados. Las medias columnas flanquean vanos, resueltos mediante arcos de medio punto, con arquivoltas, en los que se alojan las campanas. Pináculos en forma de capullo de flor coronan las cornisas. Finalmente, el chapitel de base octogonal, presenta sobre su superficie, en relieve, una decoración a base de motivos vegetales. Corona la torre una cruz de hierro. En síntesis, se trata de una estructura rica en juegos formales, contrastes cromáticos, relieves y texturas. Estos rasgos, que fueron percibidos por los visitadores, todavía son apreciables. <*Vid. infra* Imagen 5>

Las mismas cualidades visuales se apreciaron también en la portada. Los materiales, la estructura de retablo y ciertos detalles iconográficos llamaron la atención de los funcionarios. Tan es así que en 1770 apuntaron:

> Tiene la d*ic*ha ygl*esi*a su portada de piedra labrada, y mamposteria en forma de colateral de tres cuerpos con su remate, labores de talla cornisas estipites, y siete nichos, q*ue* los ocupan varias ymagenes de santos de a dos varas, fuera de otros menores que estan repartidos por toda ella, de santos angeles, escudos e insignias. Todo de mamposteria, y pintada. Remata d*ic*ha portada con una cruz de fierro labrada de algo mas de tres varas de alto [2.5 m]. […] A la puerta de d*ic*ha ygl*esi*a se sube por cinco gradas de piedra labrada, q*ue* llenan todo el frontis de la igl*esi*a y van en diminucion por los tres vientos, y arriba antes de el umbral de la puerta de la ygl*esi*a haze una meseta de tres varas de ancho, y como de nuebe de largo [2.5 × 7.5 m]. D*ic*ha meseta esta solada con losas de piedra labrada.[197]

Así, de manera concisa, interpretaron algunos de los rasgos distintivos que todavía sorprenden y que son la base del gran atractivo visual de la portada. <*Vid. infra* Imagen 6>

Repararon en el vínculo entre los motivos arquitectónicos y ornamentales —en relación con los materiales y las técnicas—, en la riqueza de la iconografía y en la variedad tonal. Sin duda la composición evoca un retablo, compuesto de un basamento, tres cuerpos divididos en tres calles y un remate de contorno mixtilíneo que culmina en un frontón quebrado. Toda la superficie está cubierta por una profusa decoración a base de motivos vegetales: flores, acantos, ramas de granados y vides. Sobre el basamento, delimitado en su parte superior por

[197] *Ibid.* s/f.

molduras, resaltan los plintos y el relieve policromado de dos grandes flores. Cuatro pilastras estípites, con basa sencilla y capitel corintio, articulan el primer cuerpo. Destaca la variedad de elementos que componen sus fustes: una sección inferior en forma de pirámide invertida soporta un cubo, con un rosetón en relieve; sobre él, un vaso con hojas da sustento al capitel, formado por acantos muy estilizados. Entre cada par de estípites, se abren dos nichos con las esculturas de San Pedro y San Pablo. El juego formal de sus arcos conopiales, sustentados por soportes en forma de delgados balaustres, se replica en las guardamalletas, revestidas por una abundante decoración vegetal. En la calle central, un arco de medio punto abre el ingreso a la iglesia. Los contrastes de color realzan los elementos: las jambas cajeadas, las arquivoltas delineadas por boceles, los escudos franciscanos —rodeados de hojas y flores en las enjutas— y las dovelas del extradós. Finalmente, una delgada moldura define la cornisa, interrumpida por un nicho de silueta mixtilínea que contenía la escultura de Nuestra Señora de la Luz —hoy perdida—. Así, los elementos arquitectónicos y los motivos decorativos, acentuados por los contrastes tonales, producen un efecto de abigarrado atractivo.

Los mismos recursos visuales se multiplican en el segundo cuerpo. De menor altura que el inferior, se compone de pilastras estípites, con basas sencillas y capiteles corintios. Sus fustes están formados, en la sección inferior, por una pirámide invertida; sobre ella, acantos soportan un cubo con motivos vegetales y un mascarón en relieve. Unos capullos de grandes flores parecen sustentar los capiteles, compuestos por hojas de acanto muy estilizadas. Aún más, el entablamento, que resalta sobre los soportes, está cubierto por abundantes hojas y flores. Acrecienta la exuberancia visual la composición de los nichos, abiertos entre cada par de pilastras estípites, que contienen las esculturas de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña. Medias columnas salomónicas delinean sus jambas, una guardamalleta con hojas y frutos cuelga de la peana y las arquivoltas ondulantes perfilan el contorno lobulado de unos arcos que remedan conchas. En el centro, entre el segundo y el tercer cuerpo, se abre una gran claraboya de forma ovalada y contorno mixtilíneo que ilumina el coro.

La profusión de formas y colores continúa en el tercer cuerpo. De menor altura que el segundo, se articula mediante pilastras estípites y cornisa. Una reducida pirámide invertida y un vaso, en forma de octaedro cubierto de hojas, conforman el fuste que se apoya sobre basas molduradas. Acantos estilizados recrean los capiteles. Cada par de estípites flanquea un nicho con las esculturas de San Antonio y San Roque. Sus balaustres entorchados, las guardamalletas ornamentadas y el arco de medio punto pueden leerse como variaciones sobre la composición de

los cuerpos inferiores. Una cornisa de contorno ondulante recorta el perfil cóncavo y convexo del remate y se prolonga en un frontón quebrado. Dos medias columnas salomónicas flanquean el relieve central con la exaltación de la cruz. Los dos jarrones en los extremos y los cuatro pináculos en forma de capullos de flor sobre la cornisa repiten el movimiento helicoidal. Así la composición de la portada intenta perderse en el cielo.

La riqueza formal y la profusión cromática fueron recursos visuales utilizados también en el interior de la iglesia. A través de la descripción de 1770 surge un espacio exuberante en tonalidades y formas. <*Vid. infra* Imagen 7> Esta descripción no sólo permite reconstruir algunos de los elementos hoy perdidos, sino rastrear en cierta medida el efecto de aquellos rasgos del edificio a través de la experiencia de los observadores del siglo XVIII. Al inventariar el interior señalaron:

> En la clave de la boveda del presbiterio sobresale un angel, como volando con una targeta en la mano, todo de mamposteria y pintado, que tendra como dos varas de largo [167 cm]. El cimborrio esta todo pintado, y laboreado por de dentro con barios gajos, que sobresalen, y canales, que le adornan. Tiene quatro ventanas de piedra labrada, como de tres varas de alto [2.5 m], y lo mismo las de la linternilla, […] Entre bentana y bentana del cimborrio por la parte ynterior esta un nicho de dos varas [1.67 m]: los quales nichos que son quatro, llenan las ymagenes de los cuatro Evangelistas favricadas de mamposteria, y pintadas. El cañon de la ygl*esi*a tiene tres bobedas quadradas, y quatro bentanas dos a cada lado de tres varas de alto cada una [2.5 m] todas de piedra labrada y con sus vidrieras.[198]

Podría decirse que el recorrido de la mirada se detuvo en la observación de algunos motivos específicos —el ángel del presbiterio, el cimborrio con sus gajos y canales, las esculturas y los nichos— pero también en la policromía y, al enumerar las ventanas y describir su distribución, de manera indirecta la *ekphrasis* reveló los acentos de luz. Además, con puntualidad, los visitadores subrayaron: "la ygl*esi*a esta por de dentro pintada".[199] En síntesis, implícitamente, dieron cuenta de la riqueza formal y tonal del espacio, potenciada por la variedad de los acentos de luz.

Las cualidades cromáticas y lumínicas también fueron asociadas con los retablos. A la gran obra de la cabecera se sumaban dos más en el transepto—.

[198] *Ibid.* s/f.
[199] *Ibid.* s/f.

Describieron el retablo mayor como una estructura “volada” —posiblemente elevada sobre un banco de más de un metro y medio de altura— de “trese va*ra*s de alto y nuebe y media de ancho” (10.85 × 7.93 m), “con sus puertas de vara y media de alto [1.25 m] para entrar por tras de el”. Se trataba de un retablo “todo dorado, y en parte estofado”, con ocho esculturas “en sus nichos”. De la descripción puede deducirse que estaba compuesto por tres calles. En el centro, sobre el sagrario y el trono, el nicho principal alojaba la escultura de “sinco quartas” (104 cm) de la Virgen de la Luz —advocación del pueblo misionero—.[200] Coronaba en el remate una talla de “las tres personas de la S*antisim*a Trinidad de medio querpo”. En las calles laterales es posible que se distribuyeran las ocho esculturas de los santos. Dos pequeñas imágenes de la Virgen y San Juan, estaban colocadas en la mesa del sagrario. Otras dos tallas, “de la Pur*isi*ma Concep*cio*n con su corona de plata” y del “S*eñ*or S*a*n Antonio” se ubicaron “en dos huecos o claros” entre el sagrario y la estructura del retablo. El inventario advirtió que dos pantallas de cristal con marco dorado alumbraban el trono, además de diez y ocho pequeños espejos. Así de manera tácita subrayaron los puntos de interés visual. La enumeración de los objetos y los materiales con los que se iluminaba la estructura permiten imaginar un juego de luces doradas y reflejos policromados. Aún más, consta que las paredes laterales del presbiterio estaban cubiertas de pinturas de diferentes tamaños y formatos. En particular destacaron dos grandes lienzos rectangulares, rematados en simicírculos, de “dos var*a*s y media de ancho, y como tres y media de alto” (200 × 292 cm). En síntesis, podría interpretarse que la profusión de formas, colores y luces hacía de la cabecera de la iglesia un foco de atracción para la mirada. <*Vid. infra* Imágenes 7 y 8 >

La riqueza pictórica también invadía el cuerpo de la iglesia y el cimborrio. Un apostolado compuesto por doce lienzos de “dos varas” (167 cm) se distribuían a lo largo de la nave, junto con un vía crucis integrado por catorce estaciones de media vara (41.7 cm), con sus marcos dorados. Una serie de doce óvalos, también con marcos dorados, dedicada a la vida de la Virgen, completaban el conjunto. Por último, cuatro lienzos, cada uno con un doctor de la Iglesia, cubrían las pechinas del cimborrio. Sin duda, podría decirse que el interior de la iglesia de Tancoyol fue una verdadera galería de imágenes. En igual medida, parece evidente que la abundancia de recursos visuales de la portada se replicaba y recreaba en el interior.

[200] Trono: tabernáculo colocado encima de la mesa del altar y en que se expone a la veneración pública el Santísimo Sacramento. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea].<http://web.frl.es/ntllet> [Consulta: 21/07/2018]

Cuando en 1770 los visitadores señalaron que la portada de la iglesia de Tancoyol tenía “forma de colateral” reconocieron su estructura y de manera implícita su función. Dieron cuenta de un aspecto central: el lenguaje visual fue una parte fundamental del culto y un medio indispensable para la prédica. Un retablo y una portada-retablo fueron mucho más que simple ornamentación. Combinaron distintos propósitos y funciones complejas, pero sobre todo respondieron de manera general a la retórica del sermón: instruir, edificar y conmover. Podría decirse entonces que la portada-retablo era un enunciado pertinaz que se desplegaba en el exterior, con intención persuasiva, recordando tópicos específicos.

El atractivo visual, derivado de la variedad de motivos y contrastes cromáticos, fue el medio a través del que se desplegó una argumentación elaborada sobre la base de episodios narrativos, emblemas y alegorías. Así, en la articulación formal y temática subyacen algunas de las estrategias fundamentales de la predica doctrinal. A través de la composición de las imágenes se expusieron tópicos teológicos, se propició la práctica devocional y se apeló a la narrativa didáctica. Textos hagiográficos, sermonarios, literatura devota y mística, fueron traducidos, adaptados y transmitidos a través del lenguaje visual. Sobre la base de estos mecanismos discursivos, el programa iconográfico de la portad de la iglesia de Tancoyol giró en torno a dos temas entrelazados: el sacrificio redentor de Cristo y el papel de la Virgen y de los santos como intercesores de la humanidad. <*Vid. supra* Imagen 6>

El eje argumentativo se organizó en torno a la calle central. Sobre el arco de ingreso un nicho alojaba una escultura de Nuestra Señora de la Luz —en la actualidad perdida—. Aunque esta advocación fue introducida en Nueva España por los jesuitas, los franciscanos propagaron el culto en el contexto misional. La imagen habría surgido de la aparición milagrosa de María en 1722 a una mujer piadosa en Palermo (Italia). De acuerdo con la tradición, habría sido pintada por un artista con la asistencia de la propia Virgen. Un tratado atribuido al jesuita Giovanni Antonio Genovese —traducido y publicado en México— acompañó la difusión de este culto mariano.[201] El mismo texto explicó con precisión los elementos fundamentales de la iconografía: ella viste túnica blanca y manto azul, como la

[201] En 1733 se imprimió en 2 tomos *La divozione di Maria Madre Santissima del Lume da un sacerdote della Compagnia di Gesù*. Aunque la obra fue publicada de manera anónima y dedicada a Cristoforo Fernández de Cordova y Alarcón, conde de Sástago y virrey de Sicilia, tradicionalmente se ha identificado al jesuita Giovanni Antonio Genovese como el autor y el promotor inicial de la advocación. Lucas Rincón, otro jesuita,

Inmaculada. Dos ángeles la coronan. Con su brazo izquierdo sostiene al Niño, quien toma los corazones en llamas que le ofrece un ángel arrodillado a sus pies. Con la mano derecha sujeta la figura de un alma, representada como un hombre, que así es librada de caer en la boca del infierno. El mismo impreso difundió el grabado que sirvió de fuente para la propagación del culto a través de pinturas y esculturas. Aún más, en el extenso tratado también se subrayó la vocación misionera de María y, sobre todo, se recalcó su función intercesora. De acuerdo con el jesuita, la Virgen había mandado "que esta figura que tan vivo expressa el nombre, que le impuso, se llevasse en las Sagradas Missiones, para que de ella se reconociera, de ella se esperara, y à ella se demandara el fructo de las fatigas Apostolicas, que consiste todo en la conversion de los pecadores."[202] A instancias de los jesuitas las imágenes se multiplicaron y difundieron con gran rapidez no sólo en el reino de Sicilia —en ese entonces parte de la corona española—, sino en la Península Ibérica y en sus dominios de ultramar. De tal manera que hacia finales de la década de 1730 la advocación ya recibía culto en Nueva España.[203]

En gran medida la elección de Nuestra Señora de la Luz como instrumento de evangelización en el ámbito misionero pudo derivarse de las características específicas de la iconografía y del amplio compendio de milagros registrados en el tratado devocional. Creada por la misma Virgen la imagen mostraba con claridad el acto de la intercesión. En particular, fue apreciada por su elocuencia, es decir por su capacidad para transmitir un mensaje claro y eficaz, pero sobre todo para

tradujo el libro que con el título de *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz por un Sacerdote de la Compañia de Jesus* se publicó en México, también en 2 tomos, entre 1737 y 1738.

[202] *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz…*, Introducción, s/p.

[203] La misma advocación del pueblo misionero de Tancoyol es una de las primeras pruebas de la difusión del culto a Nuestra Señora de la Luz en Nueva España. Además de las tres imágenes registradas en la visita de 1770 en esta misión, otras dos pinturas aparecen en el inventario de la misión de Jalpan. AGN, Ramo Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f. En 1750 se publicó un sermón sobre su culto en Mérida (Yucatán). Joseph Paredes, *Luz de la Luz. Sermon de la Madre Santissma, que en la Iglesia De la Compañia de Jesus de la Ciudad de Merida Dia 21 de Mayo de 1749*, México, s/i, 1750. Poco después, otro impreso recogió la noticia de que en la ciudad de México había dos altares dedicados a la Virgen, uno en la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el otro en la del Colegio de San Andrés. Joseph de Tobar, *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz*, pp. 64-65. También se documentó la concesión de indulgencias a la imagen de la ciudad de León. Joseph Antonio Alcocer, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz*, pp. 172-175. Probablemente se trate de la pintura que entre finales del siglo XIX y principios del XX comenzó a venerarse como la original. Cristina Ratto, "Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano", en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 3, 2018, pp. 25-48.

mover el ánimo propiciando conductas. Todavía, a finales del siglo XVIII, los franciscanos de Propaganda Fide insistieron en que su poder era tal que "ningún pecador, aun de los mas perdidos, si se pone delante de la Imagen de la *Madre Santísima de la Luz* [...] á encomendarse devotamente á la Soberana Señora, dexa de sentir ciertos estímulos en su interior, que le excitan á volverse á Dios, y á aborrecer á aquellos mismos males que tanto ama."[204]

La claridad iconográfica —sobre todo el ademán inequívoco de la Virgen que sujeta al hombre para que no caiga en el infierno— fue considerada como un medio eficaz para comunicar con efectividad la esperanza que los pecadores debían tener en la función mediadora de María. Así, esta advocación subrayó el papel de la Madre de Dios en la salvación, al tiempo que fue una imagen misionera y apostólica. En la portada de la iglesia de Tancoyol el argumento se consolidó a través de alusiones al sacrificio redentor de Cristo —la exaltación de la cruz, la estigmatización de San Francisco, y los ángeles pasionarios— y con los elementos misioneros y apostólicos —San Pedro, San Pablo, San Antonio y San Roque—.

En el primer cuerpo, flanquean el arco de ingreso las esculturas de San Pedro —el apóstol elegido por Cristo para fundar la Iglesia— y San Pablo —el apóstol de los gentiles, convertido mediante una revelación—. Ambos fueron los tópicos que sustentaron el argumento de una Iglesia militante. De tal manera que en la base, debajo de Nuestra Señora de la Luz, los dos apóstoles, metafóricamente, abrían las puertas del templo a los convertidos. Aún más, unos versos de Cayetano de Cabrera y Quintero explicarían el sentido particular de este motivo iconográfico en relación con el tema de la exaltación de la cruz y el episodio de la estigmatización desarrollados en el remate:

Pedro, y Pablo, basa, y vaso,
en que Dios moliò, y deshizo
potable el oro; pues de oro
fuè este Piedra, y aquel Pino.
Aquel, que en fogoso examen
mostrò en amor derretido
entre la tierra de humano,
el grano de oro Divino.
Y este, que oro, por la mezcla
con el Damsceno limo,

[204] Joseph Antonio Alcocer, *op. cit.*, pp. 118-119.

lo tocò, y lo hallò de ley
la piedra de toque Christo.
Ambos à este Hercules nuevo
franquean * su patrocinio
fincando en sus dos columnas
el *non plus* del beneficio.[205]

* Aparece*n*se al Sa*n*to

En estos versos el poeta recreó, a través de metáforas, un episodio de la vida de San Francisco. San Pedro y San Pablo serían los pilares del santo, quien a través de su imitación de Cristo habría alcanzado la estigmatización. De acuerdo con el relato, durante una estancia en Roma el santo oró en la basílica de San Pedro. Ambos apóstoles se aparecieron y le comunicaron:

> Puesto que pides y deseas observar lo que Cristo y sus santos apóstoles observaron […] te ha sido concedido por Dios, a ti y a tus seguidores, en toda perfección el tesoro de la santísima pobreza. Y todavía más: te comunicamos de parte suya que a todos aquellos que a tu ejemplo, abracen con perfección este ideal, Él les asegura la bienaventuranza de la vida eterna.[206]

De manera didáctica, las imágenes en la portada hacían posible la evocación de episodios narrativos: los ejemplos de San Pedro, San Pablo y San Francisco, como émulos del sacrificio de Cristo, ofrecían el camino de la salvación. El papel mediador de María, representado en la imagen de Nuestra Señora de la Luz, allanaba el paraíso a los pecadores sinceramente convertidos. Aún más, la escultura de la Virgen pudo ser una imagen taumatúrgica ubicada en el portal de la iglesia con el fin de invocar su capacidad para convertir las almas de los "indómitos infieles".

En el tercer cuerpo, San Antonio de Padua —el gran predicador franciscano, teólogo y misionero, defensor del misterio de la Inmaculada—, junto con San Roque —el santo peregrino que de acuerdo con la hagiografía había dedicado su vida a los enfermos y fue invocado como auxilio frente a la peste— remitían en el discurso visual a los relatos prodigiosos sobre los milagros obrados por la labor

[205] Cayetano de Cabrera y Quintero, *Indice poetico de la admirable vida de el glorioso patriarcha S. Francisco de Assis*, pp. 81-83.
[206] "Florecillas de San Francisco y de sus compañeros", en *San Francisco de Asís. Escritos*, pp. 824. El milagro es narrado en el capítulo XIII.

misionera en la conversión de herejes y pecadores. Por una parte, la escultura de San Antonio de Padua buscaría hacer presente su elocuencia. De los múltiples relatos recogidos en su hagiografía quizá el más significativo para el contexto misional sea el episodio de la prédica de los peces. Una historia que replicaba el milagro de San Francisco dirigiéndose a las aves.[207] De acuerdo con aquel relato, el poder de su palabra hacía que los "irracionales" escucharan y los herejes se convirtieran.[208] Así lo señalaba un sermón del padre Antonio Vieyra, dedicado al santo y predicado en 1654 durante su actividad como evangelizador en Brasil.[209] Junto a él San Roque, otro modelo de santidad francisca, reforzó la imagen del misionero compasivo. La escultura tendría la intención de recordar la capacidad persuasiva del santo, quien al asistir a los enfermos instaba a que "hiziessen confession dolorosa de sus culpas" para alcanzar la salud del cuerpo y del alma.[210] En igual medida reviviría las historias de sus milagros: "no ay peste, ni enfermedad, que en levantando los ojos a Roque, y pidiendole ayuda, no se quite, y nos dexe libres [...] porque para las saetas de enfermedades, y pestes con q*ue* Dios nos amenaça algunas vezes, es san Roque escudo".[211] Su imagen, a través de la narrativa didáctica, conminaba a la sincera confesión de los pecados, ofreciendo la recompensa del perdón y la salud. Asimismo, ambos tópicos visuales expandieron las ideas vinculadas con la imagen de Nuestra Señora de la Luz.

Las esculturas de San Joaquín y Santa Ana —los padres de la Virgen— se conectaron con el argumento mariano y lo reforzaron. Ambas flanquean a Nuestra Señora de la Luz. La eficacia didáctica de las narraciones piadosas de la infancia de la Virgen fueron especialmente desarrolladas en la obra de sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, un texto clave para la empresa misional novohispana.[212] En este detalle se hace evidente un recurso central de la retórica de la evangelización y la pedagogía misionera: la mezcla de la leyenda y el dogma,

[207] Tomas de Celano, "Vida primera", cap. XXI, en *San Francisco de Asís. Escritos*, pp. 177-179.

[208] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte segunda, p. 321.

[209] Antonio de Vieyra, *Todos sus sermones, y obras diferentes*, t. III, pp. 77-89.

[210] Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte tercera, p. 572.

[211] P. Nuñez de Castro, *op. cit.*, p. 617.

[212] Sobre la base de las narraciones piadosas de la infancia de la Virgen, provenientes de los *Evangelios Apócrifos* y la *Leyenda dorada*, sor María de Jesús destacó la función de María en el plan de Dios. La devoción a los padres de la Virgen tuvo una gran difusión en Nueva España, en particular durante los siglos XVII y XVIII, y contó con una iconografía muy abundante. Por ejemplo, afirmó que Dios "en aquella noche tan pesada de la ley antigua determinò dar prendas ciertas de el dia de la gracia, embiando al mundo dòs Luzeros clarissimos, que anunciassen la claridad ya vezina de el Sol de Justicia Christo, nuestra salud. Estos fueron S*an* Joachin, y

la religiosidad y la fe, lo cotidiano y lo transcendente a través de la traducción visual de textos con amplia vigencia y circulación. Ahora bien, el tratado devocional a través del que se promovió el culto a Nuestra Señora de la Luz también incluyó una extensa reflexión sobre la concepción inmaculada de María. En la portada de la iglesia de Tancoyol los padres de la Virgen —como alusión puntual a los episodios relacionados con la natividad de María— visualizaron el complejo razonamiento que hacía de la Virgen —sin pecado concebida— el instrumento de la salvación de la humanidad. Así se resumían los puntos nodales de la narración y su exégesis teológica: San Joaquín, Santa Ana, María y la encarnación de Jesús. De tal manera que la composición de los motivos iconográficos traducía al lenguaje visual las reflexiones del devocionario: "Qual será, pues, el sentido verdadero de aquellas misteriosas palabras: *Erit lux Lunae sicus lux Solis*? En qué buen sentido podrá ser verdad, que la Luz de MARIA significada en la Luna, sería un reverbero de la Luz de su Hijo JESUS representado en el Sol?"[213] Aún más el texto recordaba que "dandose á conocer con el bello titulo de Madre de la Luz", alentaba "á recurrir á ella en los peligros, á esperar de ella socorro en las desgracias, y á merecer aquel premio que se prometió.[214] En síntesis, el texto y la imagen buscaban hacer evidente el papel mediador de María.

A partir de aquí, el sermón visual coronaba con una meditación sobre el sacrificio redentor de Cristo. El relieve de la exaltación de la cruz y el de la estigmatización de San Francisco, expusieron acontecimientos prodigiosos que servían para reforzar ideas y temas doctrinales complejos y abstractos. El vínculo formal de ambas escenas fue un recurso visual arbitrado para hacer presente uno de los puntos culminantes de la prédica. En el gran relieve del remate pequeños ángeles descorren una cortina. Develan así la imagen de otros dos ángeles turiferarios que, arrodillados sobre nubes a ambos lados de un gran nicho cruciforme, inciensan la cruz. Es posible que la composición surja de un grabado. El motivo iconográfico alude, de manera alegórica, a la festividad celebrada el 14 de septiembre, que conmemora la restitución de las reliquias de la santa cruz a Jerusalén y en la que se recuerda el sacrificio redentor de Cristo.[215] Al mismo tiempo, se trata de una devoción

Santa Ana prevenidos, y criados por la Divina voluntad, para que fuessen hechos à medida de su coraçón." Sor María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 1, p. 54. *Vid. supra* notas 29 y 122.

[213] *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz…*, t. 1, p. 65.

[214] *Ibid.*, t. 1, p. 86.

[215] Una síntesis de los acontecimientos relacionados con la festividad de la exaltación de la cruz puede encontrarse en J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, pp. 385-386.

clave para los franciscanos conectada con el episodio de la estigmatización. De acuerdo con la tradición, el milagro del Monte Alverna ocurrió un 14 de septiembre. San Francisco se había retirado para observar cuarenta días de ayuno dedicados a San Miguel Arcángel, habría sido entonces cuando recibió los estigmas. De acuerdo con el relato, concentrado en la oración se elevó:

> a impulsos del ardor seráfico de sus deseos y transformado por su tierna compasión en Aquel que a causa de su extremada caridad, quiso ser crucificado: cierta mañana de un día próximo a la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, mientras oraba en uno de los flancos del monte, vio bajar de lo más alto del cielo a un serafín que tenía seis alas tan ígneas como resplandecientes. En vuelo rapidísimo avanzó hacia el lugar donde se encontraba el varón de Dios, deteniéndose en el aire. Apareció entonces entre las alas la efigie de un hombre crucificado, cuyas manos y pies estaban extendidos a modo de cruz y clavados en ella. Dos alas se alzaban sobre la cabeza dos se extendían para volar y las otras dos restantes cubrían todo su cuerpo.[216]

Esta narración podría leerse como una *ekphrasis* del relieve de la portada de la iglesia de Tancoyol. La composición posiblemente derive tanto de este fragmento de la hagiografía como de un grabado. San Francisco, suspendido en el aire recibe los estigmas del "hombre crucificado" en el que se observan tres pares de alas. Fray León, uno de los compañeros del santo, atestigua el milagro. Un árbol, que alude al escenario del prodigio, equilibra la composición. De esta manera, la imagen parece responder también a las prescripciones de Juan Interián de Ayala, quien con claridad señaló:

> Manisfestó Dios una cosa admirable, e imperceptible á los sentidos humanos, quando á su humildísimo, y amantísimo siervo S*an* Francisco, le imprimió, y renovó las insignias de su Pasion, y de sus Llagas. Describió el hecho con tanta belleza, y elegancia S*an* Buenaventura [...] que abrió el camino, aun á los Pintores poco instruídos para representar este ilustre testimonio de Christo para con su santo Siervo [...] al Seráfico S*an* Francisco se le debe representar no estando en pie, ni puesto en tierra de rodillas, [...] sino en el ayre, rodeado por todas partes de rayos y resplandores, y levantado en alto con cierto ímpetu, y movimiento extático.[217]

[216] San Buenaventura, "Leyenda mayor", cap. XIII, en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 462.
[217] J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, pp. 393-394.

Sin embargo, los comentarios subsiguientes de aquel pasaje de la vida de San Francisco permiten conectar los tópicos del sermón visual desarrollado en la portada y descubrir su argumento. Conforme a la interpretación apologética, Cristo habría expresado al santo:

> ¿Sabes tu lo que yo he hecho? Te he hecho del don de las llagas, que son las señales de mi pasión, para que tú seas mi portaestandarte. Y así como yo el día de mi muerte bajé al limbo y saqué de él a todas las almas que encontré allí en virtud de estas mis llagas, de la misma manera te concedo que cada año, el día de tu muerte, vayas al purgatorio y saques de él, por la virtud de tus llagas, a todas las almas que encuentres allí de tus tres Órdenes [...] y también las de otros que hayan sido muy devotos tuyos y las lleves a la gloria del paraíso.[218]

En este sentido, el vínculo entre los tres motivos descubría el tema del sermón visual —el sacrificio redentor de Cristo— y su desarrollo argumental. La exaltación de la cruz, la estigmatización de San Francisco y Nuestra Señora de la Luz —una advocación mariana en la que la Virgen de manera explícita evita que las almas caigan en el infierno— hicieron evidente la doctrina de la salvación y el perdón de los pecados. En consonancia, una orla de ángeles pasionarios, delinea el contorno de la portada, con el fin de fortalecer el discurso y posiblemente recordar el ejercicio del vía crucis. Cada uno de los seis ángeles muestra los instrumentos de la pasión que, en sentido simbólico, podrían entenderse como las armas usadas por Cristo para derrotar al demonio y al pecado. Por último, cuatro motivos heráldicos coronan la predica. En el remate, a ambos lados del relieve, la cruz de Calatraba —insignia de los dominicos— y la cruz de Jerusalén —insignia de los franciscanos— aludían a ambas órdenes misioneras y a su vocación evangélica. Sobre las enjutas del arco de ingreso el escudo franciscano de los brazos cruzados y el de las cinco llagas afirmaban la presencia de la orden y evocaban asimismo el episodio de la estigmatización.

Ahora bien, la prédica doctrinal se prolongó en el interior del templo. La continuidad discursiva fue especialmente clara en la iglesia de Tancoyol. La portada y el retablo mayor mantuvieron un nexo temático fuerte. Todo parece indicar que en ella se iniciaba el discurso y que, como preámbulo, funcionaba como una invitación a entrar y un recordatorio de la reflexión que culminaba en el interior. Tras franquear el arco de entrada, podría decirse que la nave aparecía como una verdadera galería

[218] "Consideraciones sobre las llagas", en *San Francisco de Asís. Escritos*, p. 911.

de pinturas. A través del discurso visual los doce cuadros de los apóstoles, una serie con los episodios centrales de la vida de la Virgen y un vía crucis compuesto por cuadros de pequeño formato, conducían al fiel hacia el presbiterio.

No sorprende comprobar que, de acuerdo con la visita de 1770, el retablo mayor estuviera dedicado a Nuestra Señora de la Luz. <*Vid. infra* Imagen 8> De acuerdo con el inventario:

> Adornan a el colateral ocho ymagenes de santos de escultura de siete quartas [145.6 cm] en sus nichos correspondientes, y en el nicho principal esta la ymagen de la Virgen S*antisima* Se*ño*ra de la Luz, titular de esta mission de escultura de sinco quartas de alto [104 cm] con todas sus ynsignias correspondientes de escultura, y otros angelitos de lo mismo, q*ue* estan sobre el pabellon, que haze el nicho de la Virgen. Tambien tiene en el remate de d*ic*ho colateral las tres personas de la S*antisim*a Trinidad de medio querpo de tres quartas [62 cm]. Debajo del nicho de la Virgen tiene su trono, q*ue* sobresale afuera con otro trono para cubrir el S*antisim*o quando se coloca y expone; el qual trono esta debajo de un pabellon, que esta pintado, o estofado a la turquesca, y a los dos lados, a cada uno un angel yncado de rodillas de tres quartas de alto [62 cm] alumbrando al S*eño*r con una bela en la mano.[219]

Aunque en este caso no se identificaron los ocho santos que rodeaban la imagen de Nuestra Señora de la Luz, la correlación entre la escultura, el relieve de la Santísima Trinidad y el sagrario permite conjeturar que la reflexión tuvo como centro el papel de María en la redención de la humanidad. De la descripción surge que el retablo presentaba a la Virgen en la gloria, como intercesora —en relación con el cuerpo sacramentado de Cristo en el sagrario—, debajo de la Trinidad, rodeada por los ángeles y los santos, en una estructura en la que los recursos formales acentuaban los efectos lumínicos. Se trataba de una gloria visible y corpórea, figurada a través de espejos que reverberaban la luz coloreada producida por las velas y la policromía de los materiales. Por tanto, la composición ofrecía una paráfrasis visual de una de las meditaciones del tratado sobre la devoción de Nuestra Señora de la Luz.

De acuerdo con aquel texto, la misma Virgen en la aparición habría revelado su papel en el plan de Dios diciendo: "que la Santisima Trinidad, después de

[219] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mis*i*on de la S*antis*ima Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.

haverla criado, la saludó; y fue la primera salutacion, llamarla Madre de la Luz."[220] En consecuencia, a través del esquema formal el retablo recreaba aquel saludo que refería a la advocación mariana. Sin embargo, tres pasajes dedicados a la meditación del tópico de Maria como "Madre de la Luz, Luz de gloria" —es decir como madre de Cristo— podrían leerse como una *ekphrasis* de la composición, tanto como el discurso visual podría interpretarse como una paráfrasis del texto. En primer lugar, la reflexión invitaba a imaginar a la Virgen en la gloria:

> No de otro modo aquella Muger, que coronada de Estrellas, tiene baxo sus pies la Luna: esto es, la Virgen, à quien sirviendo de Escabel los Santos, y los Ángeles de Corona, aparece entre Angeles, y Santos en el Cielo, como el Sol enmedio de las Estrellas, y la Luna: escogida como el Sol. Y como Sol por dentro, por el lumbre de gloria, que en ella reside; y Sol por fuera, por el lumbre de gloria, que de ella se difunde: Muger vestida del Sol, ofusca, y eclypsa de modo otra luz de Luna, y Estrellas, de Santos, y de Angeles, que los Santos, yà no parecen Luna, sino repisa de sus pies; y los Angeles yà no parecen Estrellas, sino corona de su cabeza; y como tales se muestran, al cortejo de MARIA: esto es, como un Escabel, y como una Corona, respecto de la misma Persona de una Gran Princesa.[221]

En el retablo, de acuerdo con la descripción, la imagen de Nuestra Señora de la Luz aparecía literalmente rodeada por los santos, posada sobre una "peana" de ángeles y coronada de estrellas. Aún más, por efecto de los artificios visuales es probable que pareciera irradiar la luz multiplicada por sus atributos de plata, por los espejos y por las superficies doradas y estofadas de la estructura del retablo.

En segundo lugar, a partir del mismo devocionario es posible vincular el discurso visual con el sentido y la función del tópico central de la meditación:

> Al merito, que en sì misma tiene la Virgen para ser amada, se añade la obligacion, que tienen de amarla los Bienaventurados, à titulo de agradecidos. Todos la reconocen como à su amorosa Bienhechora. A ella, despues de Christo, deben su eterna felicidad. Saben, que ella, como Puerta del Paraíso, fue por donde entraron en el Cielo, despues de aver por su medio, logrado el fructo de la humana Redempcion, obtenido el perdon de sus culpas, conseguido la gracia final, y merecido en fin, ser escritos en el Libro de oro de los escogidos â la gloria.[222]

[220] *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz*, t. 1, pp. 27-28.
[221] *Ibid.*, t. 2, p. 113.
[222] *Ibid.*, t. 2, pp. 129-130.

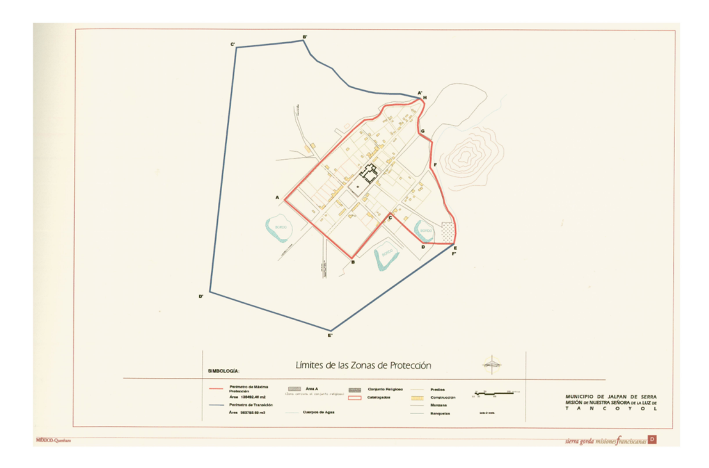
Podría decirse que la riqueza formal del retablo, como recurso, en conjunción con la palabra exhortaba a que los fieles se encomendaran a Nuestra Señora de la Luz y la vieran como la puerta de la gloria, instrumento de la redención y mediadora para el perdón de los pecados. Finalmente, el mismo texto utilizó el espejo —un medio material en el retablo— como una metáfora visual; la luz reflejada en él aludía a la unión de María con la Trinidad. De acuerdo con el devocionario la misma Virgen habría dicho: "soy como un Espejo de las tres Divinas Personas: mi Alma, y mi Cuerpo son mas puros que el Sol, y mas limpios que un Espejo. Donde, como un Espejo, se vieran las tres Personas, si en èl se representaran; assi en mi pureza, se puede vèr el Padre, el Hijo, y el Espiritu Santo."[223] En consecuencia, los recursos visuales se correspondían con la riqueza poética. Las metáforas apelaban a la vista como las imágenes recreaban las palabras. La configuración discursiva del retablo funcionaba con la estructura retórica de la prédica pastoral, articulada a través de los sermones y los devocionarios. De tal modo que ambas, al unísono y en mutua referencia, fueron los medios arbitrados para la evangelización.

Aún más, el vínculo temático entre el interior y el exterior reafirmó uno de los argumentos centrales del devocionario. La imagen de Nuestra Señora de la Luz en la portada, ubicada precisamente sobre el arco de ingreso, posiblemente jugara como una paráfrasis del mismo tratado: "Pero què maquina tan poderosa, podian aprestar para conducir los Pueblos Christianos à la Celestial Patria, como alentarlos a batir aquella puerta que la Iglesia intitula, Puerta del Cielo: *Janua Coeli*."[224] La portada —cubierta de flores, pámpanos y vides— se concibió como una metáfora visual del paraíso —como las puertas del cielo en la tierra—. En ella la imagen de Nuestra Señora de la Luz hacía posible por la misericordia de Dios que los pecadores —los indígenas infieles y apóstatas— fueran perdonados. De tal forma que, al trasponer la entrada, se abría el camino para la salvación. En el interior, el gran retablo dorado, con las esculturas estofadas y el colorido de las pinturas, enriquecido por el brillo de los materiales, se mostraba como una paráfrasis de la gloria en la que la misma imagen se concebía como un instrumento del plan de Dios. El sacrificio redentor de Cristo, Nuestra señora de la Luz y los santos, como intercesores de la humanidad, hacían visible el Cielo en la tierra y franqueaban el paso a los indígenas sinceramente convertidos.

[223] *Ibid.*, t. 2, p. 133.

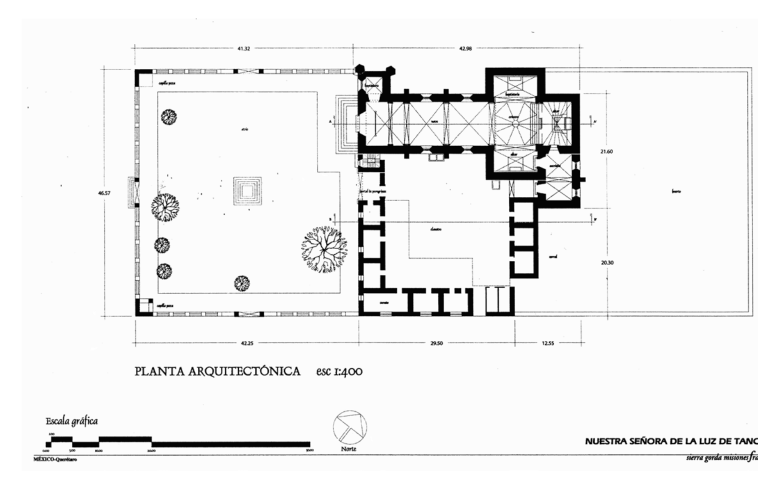
[224] *Ibid.*, t. 1, Introducción, s/p.

Imagen 1: plano de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol. Se observa el emplazamiento de la iglesia y el convento en el centro de la cuadrícula urbana.



Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Imagen 2: plano de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol.



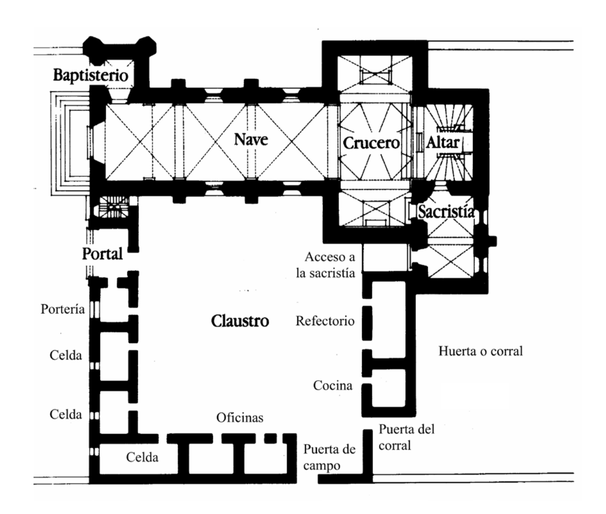
Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

Imagen 3: fachada del conjunto de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol.



Fotografía Jessica Calderón de la Barca Peña, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 4: reconstrucción de las funciones en la iglesia y el convento de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol.



Convento

"El conv*en*to o vivienda de los religiosos esta contiguo a la ygl*esi*a, es bastantemente capaz. Las paredes de d*ic*ho conv*en*to son de piedra, y lodo, ripiadas, y enjarradas de mescla, y blanqueadas; tendran de alto como sinco var*a*s [4.17 m] con su tapanco de carrizo, torta de lodo encima, y su jacalon de sacate, q*u*e lo cubre. Consta d*ic*ha vivienda de ocho piesas o quartos. Las quatro sirven de viviendas, y las otras quatro de oficinas; que son una de refectorio, otra de cocina, otra de oficina, y la otra oficina de la sacristía. Tiene su corredor por tres liensos con pilares, y poyos por la parte de adentro en la misma forma de piedra y lodo. Assimismo tiene quatro puertas; una q*u*e sale a el cementerio, q*u*e es la que propiam*en*te es portería; otra en el lienso que mira a el oriente, que es la puerta de campo; otra q*u*e sale para el corral; y la otra por donde se entra a la sacristia. Todas estas puertas, y las demas viviendas, y oficinas tienen sus serraduras. En los quartos de la vivienda, en cada uno ay una mesa, y dos sillas grandes. En dos estan dos estantes con sus puertas y serraduras, y en uno otro estante chico p*a*ra libros. Contiguo a esta vivienda esta una serca grande de mas de quarenta var*a*s en quadro, de piedra y lodo ripiada y enjarrada de mescla cuias paredes seran de alto como de tres va*ra*s, la qual sirve de corral de la vivienda."

Sacristía

"La sachristia esta contigua a 1a ygl*esi*a, y tiene dos puertas q*u*e salen a ella. La una a el presbiterio, y la otra a el brazo del cruzero yzquierdo. Es de onze varas de largo, y poco mas de siete de ancho [9.18 × 5.84 m]: tiene dos bobedas quadradas, y dos ventanas, cada una de

una y media varas de alto, y una de ancho [1.25 × 0.835 m], ambas con sus vidrieras. Toda la d*ic*ha sachristia esta solada de losas de piedra labrada. Tiene tambien otra puerta, que cae a la vivienda de los religiosos por un callejon de boveda de media caña como de sinco varas de largo, y tres de ancho [4.17 × 2.5 m]. Dentro de la sachristia tiene su aguamanil embutido en la pared de piedra de canteria debajo de una concha, q*ue* sale de el medio de la pared, asta afuera con su llabe para soltar el agua. Tiene también una alacena grande de algo mas de dos varas de alto, cuias puertas son de friso con su llabe, mas otras dos alacenas como de vara y media con sus puertas de cajoncillo. Con mas otra del mismo tamaño en forma de escriptorio embutida en la pared en su caja de madera, y puertas de cajoncillo talladas con su serradura. Tiene veinte y cuatro gavetas de diversos tamaños guarnecidos de molduras y pintadas, para guardar en ellas corporales, purificadores, manotejos, amitos, y otras cosas de ropa menuda, y alajas pequeñas. Y en un nicho que tiene en el remate, esta colocado un San Antonio como de una tercia. La d*ic*ha sacristia ademas de estar pintada, esta adornada."

Reconstrucción del retablo de la sacristía: dorado y pintado de 7 × 6 varas (5.84 × 5 m)

<table>
<tr><td>San Jacobo de la Marca con estandarte del Nombre de Jesús relieve pintado 1 vara (83.5 cm)</td><td>Paso de la Pasión pintura en tabla sin medidas</td><td>San Bernardino de Siena con estandarte del Nombre de Jesús relieve pintado 1 vara (83.5 cm)</td><td>Paso de la Pasión pintura en tabla sin medidas</td><td>San Juan Capistrano con estandarte del Nombre de Jesús relieve pintado 1 vara (83.5 cm)</td><td>Paso de la Pasión pintura en tabla sin medidas</td><td>Beato Alberto de Sarteano con estandarte del Nombre de Jesús relieve pintado 1 vara (83.5 cm)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Santo sin identificar pintura de 1 varas y media (125 cm)</td><td colspan="3">Santo sin identificar pintura de 1 varas y media (125 cm)</td><td colspan="2">Santo sin identificar pintura de 1 varas y media (125 cm)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Purísima Concepción escultura con corona de plata 1 vara (83.5 cm)</td><td>Santo sin identificar pintura de 2 varas (167 cm)</td><td>Crucifijo escultura de 5 cuartas (104 cm)</td><td>Santo sin identificar pintura de 2 varas (167 cm)</td><td colspan="2">San Antonio de Padua escultura atributos de plata 1 vara (83.5 cm)</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">Espejo con marco dorado 1 tercia (27.5 cm)</td><td colspan="3">San Francisco escultura 3 cuartas (62 cm)</td><td colspan="2" rowspan="2">Espejo con marco dorado 1 tercia (27.5 cm)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Sagrario</td></tr>
</table>

"Prim*eramen*te con una mesa de cajones, que llena todo el testero, la qual tiene nuebe cajones en tres ordenes todos con sus manillas de fierro de vara y media de ancho cada cajon, y como de una vara de fondo, y a cada lado contra las paredes en la misma meza dos alacenitas de tres quartas de ancho, y del mismo alto de los cajones, con sus puertas labradas y manillas como los cajones con quienes hazen juego. La obra de estos cajones es toda de sobrepuesto y embutido de gueso, y maderas de dibersos colores y figuras. Sobre la d*ic*ha mesa de cajones arrimado a la pared esta parado un retablito de siete var*a*s de alto, y seis de ancho el qual esta dorado toda la talla y molduras, y lo demas pintado. Es d*ic*ho retablito de dos cuerpos, en el nicho principal de el medio esta un crucifijo, de sinco quartas de alto, y a sus lados mas abajo dos ymagenes de escultura de una vara de alto; la una de la Purissima Concep*cio*n con su corona de plata, y la otra de San Antonio con su laureola, azucena y potencias del niño de plata. Y en las repisas de estas dos ymagenes dos espejos de una tercia de alto con sus marcos dorados. Entre estas dos imagenes a los pies del S*an*to X*ris*pto esta otra ymagen de escultura de N*uestro* P*adre* S*an* Fran*cisc*o de tres quartas de alto a los lados del S*an*to X*risp*to estan dos quadros de dos varas, y tres en el segundo cuerpo de vara y media de diversas advocaciones de santos, y remata el colateral o retablo, con los quatro defensores del dulcísimo nombre de Jesus, pintados, y recortados de una vara de alto, y entre cada uno de ellos un paso de la pac*i*on pintado en tabla, y recortado por los lados. Tiene este retablito su sagrario para guardar los s*anto*s oleos con su llabe. En la testera de enfrente sobre la puerta q*ue* sale a el presbiterio tiene un lienso de dos varas con su marco dorado: y assi esta como las demas paredes, estan adornadas con quatro quadros de a vara con sus marcos dorados. Quince quadritos los seis como de dos tercias y lo de mas mas medianos. Los seis primeros con marcos dorados, y los demas sin dorar. Veinte obalos; tres como poco menos de una v*ar*a, quatro como de dos tercias, y los demas mas medianos. Todos con sus marcos dorados. Quatro espejos como de dos tercias, los dos con sus marcos dorados, y los otros dos de sobrepuesto; de estos al uno le falta la luna o christal por aversele quebrado. Dos espejos mas medianos con sus marcos dorados."

Listado de las pinturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario
Sin identificar, pintura de 2 varas, con marco dorado [167 cm]
Sin identificar, 4 pinturas de 1 vara, con marco dorado [83.5 cm]
Sin identificar, 6 pinturas de 2 tercias, con marco dorado [55 cm]
Sin identificar, 9 pinturas medianas, con marco sin dorar [sin medidas]
Sin identificar, 3 pinturas de formato ovalado con marco dorado de 1 vara [83.5 cm]
Sin identificar, 4 pinturas de formato ovalado con marco dorado de 2 tercias [55 cm]
Sin identificar, 13 pinturas de formato ovalado con marco dorado, medianos [sin medidas]

Baptisterio

"A la entrada de la ygl*esi*a sovre mano izquierda esta la capilla del baptisterio, que esta en el cubo de la torre. Tiene su bobeda quadrada; y el claro de d*ic*ha capilla es de tres y media varas en quadro [2.92 m]. Tiene sus puertas de reja torneadas, y labradas de tres y media varas de alto, y dos de ancho [2.92 × 1.67 m]. Tiene assimismo su ventana, que cae al cementerio casi ovalada y con su vidriera. En el testero enfrente de la puerta tiene un nicho de dos varas de alto, y una y media de ancho [1.67 × 1.25 m] el qual llena un lienso de pintura del Baptismo de X*ris*pto Se*ñ*or N*uestro* y en el otro lado frente de la ventana embutida en la pared tiene una alacena con dos diviciones, para guardar en ella las chrismeras, concha, y de las necesarios para los baptismos, compuestas de caxoncillo, y con su llabe. En medio de d*ic*ha capilla esta la pila baptismal, cuio pie, y copa por de fuera es de mamposteria labrada con varios gajos, y labores, y dentro de su copa, que es grande tiene embutida una fuente grande de metal para que no se resuma el agua, y por el pie de d*ic*ha pila tiene su sumidero."

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mi*si*on de la S*anti*s*i*ma Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.

Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Imagen 5: iglesia de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol. Torre.



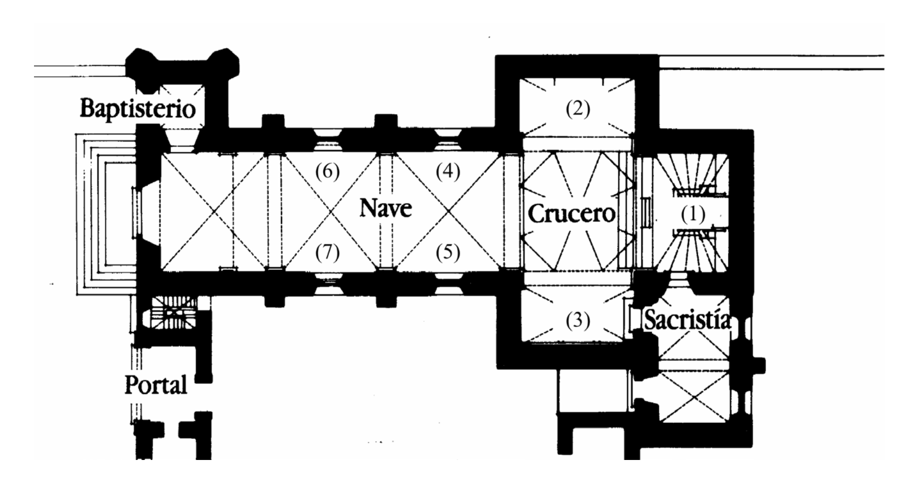
Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 6: iglesia de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol. Portada.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 7: reconstrucción del interior de la iglesia de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol.



(1) Retablo mayor [*Vid.* Imagen 8]

(2) Retablo del transepto (lado del Evangelio), dorado y matizado de 14 × 9.5 varas (11.69 × 7.93 m)

Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)	Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)	Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)
Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)	Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)	Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)
Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)	Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)	Santo sin identificar escultura 5 cuartas (104 cm)
Santo sin identificar escultura de 1 vara (83.5 cm)	Virgen Dolorosa escultura de vestir 1 vara (83.5 cm)	Santo sin identificar escultura de 1 vara (83.5 cm)
Santo sin identificar escultura de1 vara y media (125.25 cm)	Purísima Concepción escultura con corona de plata 2 varas (167 cm)	Santo sin identificar escultura de 1 vara y media (125.25 cm)
	Virgen María y San José esculturas de 1 tercia (27.5 cm)	

Pinturas de los muros del transepto (lado del Evangelio)
Sin identificar, 2 pinturas de 2 varas [167 cm]
Figura de la pureza, pintura de 1 y media × 3 varas [83.5 × 250 cm]
Virgen de la Luz, pintura con marco tallado y dorado, de 2 varas [167 cm]

(3) Retablo del transepto (lado de la Epístola), 14 × 9.5 varas (11.69 × 7.93 m)

Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)
Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)
Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)
San Juan Evangelista escultura de vestir 7 cuartas (145.6 cm)	Nuestra Señora de los Dolores escultura de vestir atributos de plata 7 cuartas (145.6 cm)	Santa María Magdalena escultura de vestir 7 cuartas (145.6 cm)
Virgen María escultura de 3 cuartas (62.4 cm)	Sagrario	San José escultura de 3 cuartas (62.4 cm)

Pinturas de los muros del transepto (lado de la Epístola)
Sin identificar, 2 pintura de 2 varas [167 cm]
Sin identificar, 2 pinturas de formato ovalado con marcos tallados y dorados, de 1 vara (83.5 cm)

(4) Retablo de la nave (lado del Evangelio), 9 y media × 6 y media varas (7.93 × 5.42 m)

	Santo sin identificar escultura 1 vara (83.5 cm)	
Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)
Santo sin identificar escultura 1 vara y media (125.25 cm)	San Francisco de Asís escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 1 vara y media (125.25 cm)
	Purísima Concepción escultura media vara (41.75 cm)	

(5) Retablo de la nave (lado de la Epístola), 9 y media × 6 y media varas (7.93 × 5.42 m)

	Santo sin identificar escultura 1 vara (83.5 cm)	
Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 7 cuartas (145.6 cm)
Santo sin identificar escultura 1 vara y media (125.25 cm)	Virgen de la Soledad escultura de vestir 7 cuartas (145.6 cm)	Santo sin identificar escultura 1 vara y media (125.25 cm)

(6) Retablo de la nave (lado del Evangelio), dorado y estofado, 9 y media × 6 y media varas (7.93 × 5.42 m)

Santo no identificado escultura 1 vara y media (125.25 cm)	Almas del Purgatorio pintura 7 × 4 y media varas (584 × 375 cm)	Santo no identificado escultura 1 vara y media (125.25 cm)
	Niño Jesús escultura 1 tercia (27.5 cm)	

(7) Retablo de la nave (lado de la Epístola), dorado y estofado, 9 y media × 6 y media varas (7.93 × 5.42 m)

Santo no identificado escultura 1 vara y media (125.25 cm)	Triunfo de la Purísima Concepción pintura 7 × 4 y media varas (584 × 375 cm)	Santo no identificado escultura 1 vara y media (125.25 cm)
Santo no identificado escultura 1 tercia (27.5 cm)		Santo no identificado escultura 1 tercia (27.5 cm)

Listado de las pinturas del presbiterio (muros laterales) sobre la base del inventario

Sin identificar, 2 pintura de 3 y media × 2 y media varas, rematadas en semicírculos [292 × 208 cm]

Sin identificar, 2 pinturas de 2 varas [167 cm]

Sin identificar, 8 pinturas ovaladas, con marcos tallados y dorados, de 1 tercia [27.5 cm]

Sin identificar, 4 pinturas, con marcos tallados y dorados, de media vara [41.75 cm]
Sin identificar, 4 pinturas, ovaladas con marcos tallados y dorados, de 1 vara [83.5 cm]

Listado de las pinturas de la nave sobre la base del inventario
Serie de los Apóstoles, 12 pinturas de 2 varas [167 cm]
Serie del Vía Crucis, 14 pinturas de media vara [41.75 cm]
Serie de la Vida de la Virgen, 12 pinturas de formato ovalado, de 1 vara [83.5 cm]
Sin identificar, 2 pinturas de formato ovaladas, con marco dorado, de 1 vara [83.5 cm]
Cuatro doctores de la Iglesia, pinturas sobre lienzo que cubren las pechinas del cimborrio.

Listado de las esculturas de la nave sobre la base del inventario
Santo Cristo, escultura junto al púlpito, de media vara [41.75 cm]
Nuestra Señora del Rosario, escultura de 5 cuartas [104 cm]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mi*si*on de la S*anti*s*i*ma Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Imagen 8: reconstrucción del retablo mayor de la iglesia de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol.

<table>
<tr><td colspan="3">Retablo mayor dorado y estofado de 13 × 9.5 varas (10.85 × 7.93 m)
volado con puertas de 1 vara y media (1.25 m)</td></tr>
<tr><td></td><td>Santísima Trinidad
escultura de medio cuerpo
3 cuartas (62 cm)</td><td></td></tr>
<tr><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td><td rowspan="3">Nuestra Señora de la Luz
5 cuartas
(104 cm)</td><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td></tr>
<tr><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td></tr>
<tr><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td></tr>
<tr><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td><td>Trono [andas] de la Virgen</td><td>Santo sin identificar
escultura de 7 cuartas
(145.6 cm)</td></tr>
<tr><td>Ángel hincado con vela
escultura</td><td>Trono [andas] para el
Santísimo Sacramento</td><td>Ángel hincado con vela
escultura</td></tr>
<tr><td>Virgen María
escultura de 1 tercia
(27.5 cm)</td><td rowspan="2">Sagrario</td><td>San Juan
escultura de 1 tercia
(27.5 cm)</td></tr>
<tr><td>Purísima Concepción
escultura con corona de plata
3 cuartas (62 cm)</td><td>San Antonio de Padua
escultura con corona de plata
3 cuartas (62 cm)</td></tr>
</table>

"Prim*eramen*te el presbiterio tiene su colateral volado de trese va*ra*s de alto, y nuebe y media de ancho con sus puertas de vara y media de alto para entrar por tras de el. Este d*ic*ho colateral todo dorado, y en parte estofado. Adornan a el colateral ocho ymagenes de santos de escultura de siete quartas en sus nichos correspondientes, y en el nicho principal esta la ymagen de la Virgen S*antisima* Se*ño*ra de la Luz, titular de esta mission de escultura de sinco quartas de alto con todas sus ynsignas correspondientes de escultura, y otros angelitos de lo mismo, q*ue* estan sobre el pabellon, que haze el nicho de la Virgen. Tambien tiene en el

remate de d*ic*ho colateral las tres personas de la S*anti*s*im*a Trinidad de medio querpo de tres quartas. Debajo del nicho de la Virgen tiene su trono, q*ue* sobresale afuera con otro trono para cubrir el S*anti*s*im*o quando se coloca y expone; el qual trono esta debajo de un pabellon, que esta pintado, o estofado a la turquesca, y a los dos lados, a cada uno un angel yncado de rodillas de tres quartas de alto alumbrando al S*eño*r con una bela en la mano. Tiene su sagrario p*ar*a depositar a el S*eñ*or con su llabe en el sagrario, y trono tiene diez y ocho expejitos repartidos, y a los lados quatro pantallas de christal con sus albortantes de metal como de tres quartas de alto, y los marcos dorados. Tambien a los lados del Sagrario en unas repisitas, q*ue* haze tiene dos ymagenes de escultura de a tercia de la Virgen y San Juan, y sobre la mesa del altar en q*ue* acienta el Sagrario, en dos huecos o claros, que quedan entre el colateral y sagrario estan colocadas dos ymagenes de escultura de tres quartas la una de la Pur*isi*ma Concep*cio*n con su corona de plata, y la otra del S*eñ*or S*a*n Antonio. Delante del altar mayor cuelga una lampara de cobre plateada."

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mi*si*on de la S*anti*s*i*ma Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.



I. 5 La misión de la Purísima Concepción de Landa

El surgimiento del pueblo misionero

Durante la primera campaña de reconocimiento de la Sierra Gorda, iniciada a principios de 1743, José de Escandón exploró el paraje identificado con el nombre de Agua de Landa. Ubicado a seis leguas de Jalpan, estimó que el sitio era apropiado para la fundación de un pueblo misionero. En el informe dejó asentado cuáles eran las posibilidades que el lugar ofrecía. Así observó:

> la situación es a propósito por la fertilidad de sus tierras, que se miran en unos amenos valles que tienen a la vista; la agua es competente, y a distancia como de una legua passa el Río del Desagüe, en donde hay facilidad para la provisión del pescado; el temperamento es templado y sano; hay en las rancherías de este paraje, y en las de Tongo y Pescola, inmediatas a él y a distancia de una legua (según consta de el Padrón) ciento cincuenta y tres familias de mecos pames, con quinientas sesenta y dos personas, y según el reconocimiento y vista de ojos […] son muchas más, las cuales se congregarán en él. Puede esperarse dentro de poco tiempo el que en esta misión se haga una grande poblazón, muy útil a S*u* M*ajestad* por ser el tránsito y camino real de toda la Huasteca.[225]

Una vez más, el sitio fue elegido en función de sus posibilidades económicas, tanto por sus ventajas naturales como por su potencial demográfico. La abundancia de agua, el clima, las condiciones favorables para el desarrollo de la agricultura, pero sobre todo la posibilidad del aumento rápido de la población fueron los factores que dieron sustento a la decisión de establecer el nuevo pueblo. A ello se añadía su posición estratégica como enclave en una de las vías de comunicación hacia el norte.

[225] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

Un año más tarde, a fines de abril de 1744, José de Escandón fundó la misión de la Purísima Concepción de Landa. Reunió a los indios del lugar y sumó las rancherías cercanas de "Peszola, Mazazintla y Jongo". El pueblo quedó conformado por 193 familias, con un total de 546 personas.[226] Para ese entonces ya se había levantado un pequeño jacal destinado a la vivienda de los frailes. José de Escandón entregó el pueblo a fray Pedro Pérez de Mezquía, del colegio apostólico de San Fernando —quien había sido designado responsable de las misiones en la Sierra Gorda— además dio las providencias necesarias, exhortando a los indígenas a "que procediesen luego a formar sus jacales, mudar sus bienes y fabricar una decente iglesia pajiza en el interin se formaba otra mas digna para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa."[227]

Pese al decrecimiento demográfico registrado entre 1744 y 1748 —posiblemente mayor al 30%—, hacia mediados del siglo el pueblo ya se había consolidado. De acuerdo con el informe de 1758 la misión se encontraba más o menos estabilizada.[228] Si bien la población había alcanzado los 646 habitantes, según los registros habían muerto desde la fundación 632 indígenas. Esto hace evidente las grandes dificultades enfrentadas durante la primera década. <*Vid. supra* Cuadro 1> Con todo, aquel año los frailes responsables del asentamiento dejaron constancia de que los indígenas cultivaban maíz y frijol suficiente para el autoabastecimiento en las "tierras de comunidad", contaban con el ganado y aperos necesarios para labrar y muchos de ellos también habían logrado reunir algunos bienes propios —mulas, bueyes, caballos y cabras—. Además, los frailes puntualizaron:

> El tiempo desocupado que tienen de las labores del común, lo emplean en tallar izcle, hacer mecates, siembra de chile, de lo cual después venden o conmutan por otra cosa. Assi mesmo las mugeres se emplean en hacer petates, redecillas escobetas, ollas y otras cosas, lo que venden sus maridos para proveerse de

[226] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

[227] *Idid.*, s/f

[228] Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

trastecillos necesarios, o conmutar por algodón, que hilan y tejen para vestir a sus familias.[229]

En síntesis, la misión se había desarrollado sobre la base de una incipiente producción agrícola y ganadera, además de una reducida elaboración de manufacturas domésticas. Es posible que como consecuencia de la relativa prosperidad económica, durante la década de 1750, se lograra levantar el primer templo con una vivienda adecuada para los frailes. Así, en el mismo documento se informó: "tiene esta Missión iglesia de piedra, que se ha hecho a diligencia de los ministros y trabajo corporal de los indios, curiosa y aceada con tres altares, imágenes de talla y lienzo, con bastantes ornamentos y demás vasos sagrados, con todo el aceo y limpieza posible, sin que falte nada de lo necessaario para la mayor decencia del culto divino."[230]

Se puede deducir que el crecimiento de la comunidad se relacionó con la actividad de los frailes que acompañaron a fray Junípero Serra. Según la visita de 1762, por entonces la misión contaba con una iglesia de "treintta y una vara de largo y ocho de ancho" (25.88 × 6.68 m), con presbiterio y crucero. La estructura era de "piedra y lodo ripiado de meslca", con cubierta de vigas y "xacalon de zacatte". Tres retablos, un coro con un "organitto de sinco registros mui bueno" y una sacristía con menaje completo demuestran que el edificio tenía todo lo necesario para el culto.[231] En el mismo informe se dejó constancia de que una nueva iglesia se estaba levantando y junto a ella la construcción del convento estaba casi concluida. Los funcionarios señalaron: "Assimismo en estta missión se esttá comenzando a fabricar una yglesia de cuarentta y tres varas de largo y dies de ancho [35.9 × 8.35 m] la que esttá como la mittad de los simienttos llenos, y para proseguir la obra, esttan algunos materiales prevenidos de piedra sueltta, y labrada mescla, y arena."[232]

Ocho años más tarde, aquel edificio que sólo tenía abiertos los cimientos ya estaba terminado. En 1770, los funcionarios que llevaron a cabo la visita informaron que tenía cerradas sus bóvedas, la sacristía contaba con el ajuar completo

[229] *Ibid.*, s/f.
[230] *Ibid.*, s/f.
[231] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 359f.
[232] *Ibid.*, f. 362v.

y los retablos estaban montados con sus pinturas y esculturas. En síntesis, la nueva iglesia poseía todo lo necesario y en ella se celebraba el culto de manera apropiada.[233]

La misión: sus edificios y la distribución urbana

Al momento de la fundación José de Escandón delimitó el espacio del pueblo y asignó las tierras correspondientes. También formó el padrón y nombró a sus autoridades entre los mismos indígenas. Señaló el sitio para la construcción de la iglesia y dispuso "una legua de tierra por cada viento" para el cultivo —aproximadamente entre 4000 y 5000 m por cada lado— y aunque, según el informe, "muchas eran escabrozas" y "solo servibles para pastos", consideró que resultarían "competentes para sus sementeras, aunque con el tiempo se aumente la población".[234] Si bien, es probable que durante la década de 1750 el conjunto conventual —formado por el templo y el claustro con las dependencias de la misión— cambiara de lugar, todavía es posible percibir cómo a partir de él se organizó la estructura urbana. <*Vid. infra* Imagen 1>

Hacia finales de la década de 1750 la misión parece haber alcanzado cierta estabilidad. En términos cuantitativos la población se mantuvo sin grandes oscilaciones. De tal manera que para 1762 además de la obra de la nueva iglesia y convento, el pueblo contaba con otros edificios. Puede deducirse que en el entorno del conjunto en construcción se habían levantado la casa para el gobernador y la cárcel. Se traba de una habitación de "dies varas de largo" (8.35 m) "con u*n*a division en medio cubiertta con xalon de zacatte, además de ottros dos quarttos de bibienda conttiguos uno con ottro con sus puerttas q*u*e miran afuera con paredes de piedra y lodo ripiadas de mescla con su xacalon de zacatte ensima."[235]

[233] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*e*-*si*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.

[234] AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

[235] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", f. 363f.

También próximos al conjunto conventual se habían edificado dos graneros. Se trataba de una gran troje de mampostería de "veintte varas de largo, y siette de ancho, y cuattro de altto" (16.7 × 5.84 × 3.34 m), "con su tapanco de carrizo y xacalon de zacatte". Junto a ella se había levantado otra troje mas pequeña, cuyas paredes eran de piedra y lodo, techada también "con xacalon de zacatte".[236] Aún más, a corta distancia de la iglesia se habían construido dos corrales para el ganado, uno "de quarentta varas en quadro" (33.4 m) con paredes de piedra y lodo, el otro quizá más pequeño con la cerca formada de "piedra suelta".[237]

Por entonces la misión ya contaba también con un sistema de provisión de agua. Incluso la red permitía el almacenamiento para las épocas de sequía. De acuerdo con el testimonio de los visitadores, no lejos del pueblo, había tres manantiales y se habían construido dos pilas, una de "cattorze varas de largo" (11.69 m) y la otra de nueve (7.51 m). Ambas recogían el agua de los tres veneros y la distribuían para el uso de los indígenas y para la agricultura. El sistema utilizaba los desniveles del suelo y a través de "un conductto subtterraneo" conducía el agua a un "tanquesitto de cal y cantto [...] de siette, y media varas de largo y cuattro, y media de ancho" (6.26 × 3.75 m). Además había "barios aguajes p*ar*a ganado, y alibio del pueblo como son dos xagueies en el rezintto de la mission, y dos lagunas grandes en sus sercanias que con mucho trabajo de los hixos se han abilittado fuera de ottras que procuran abilitar en ottros parajes por la escases de agua que en estta mission se padeze en años de pocas llubias."[238] Así, la iglesia y el convento dominaron el paisaje, la riqueza formal de su arquitectura destacaba en medio de pequeños jacales, sembradíos de maíz y frijol, corrales para el ganado, pequeñas lagunas, pilas y canales de agua.

La iglesia de la Purísima Concepción de Landa, que actualmente se conserva, fue construida entre 1762 y 1770. Presenta planta de cruz latina, una nave de tres tramos, crucero, transepto y cabecera plana. A ambos lados del presbiterio elevado, se encuentra la sacristía y la contrasacristía que fue destinada a capilla. El muro se articula mediante pilastras, sobre plintos muy sencillos, con basas y sin capitel. Sus fustes cajeados tienen en el extremo inferior un segmento de estrías y ovas muy estilizadas. Cada pilastra soporta una sección de entablamento con un ángel atlante flanqueado por pequeñas columnas salomónicas. Sobre ellos arrancan los arcos torales de las bóvedas de la nave y los arcos torales del crucero. Cuatro ventanales,

[236] *Ibid.*, f. 363f.
[237] *Ibid.*, f. 363v.
[238] *Idem.*

con arcos rebajados, abiertos sobre el nivel de la cornisa, iluminan el recinto. El sotocoro, delimitado por un gran arco carpanel, y el coro ocupan el primer tramo. Cierra el presbiterio, una bóveda de arista de planta rectangular. El transepto está cubierto por bóvedas de cañón corrido con lunetos. Remata el crucero una bóveda esquifada de ocho paños, sobre tambor octogonal y pechinas. Grandes ventanas, coronadas por arcos semi-hexagonales, y una linternilla iluminan este espacio. Bóvedas de arista, con grandes claves en relieve, cierran la nave. En el exterior, cuatro gruesos contrafuertes dan solidez a la estructura. Otros dos, de sección hexagonal consolidan la torre. Cada vértice del tambor de la bóveda y cada vértice del transepto rematan con un pináculo en forma de capullo de flor. Junto al templo, se encuentra el claustro con sus dependencias. Este edificio, de planta rectangular, se compone de tres crujías, cuyo cuarto lado lo cierra el muro del templo. Precede el conjunto un gran atrio, delimitado por una barda con un arco de ingreso en cada uno de sus lados. <*Vid. infra* Imágenes 2 y3>

Los minuciosos inventarios elaborados durante las visitas de 1762 y 1770 describieron las características más notables de la iglesia y el convento, las que en rasgos generales todavía pueden observarse. Sin embargo, de ambos documentos también es posible extraer información adicional. A través de ellos se descubren algunas particularidades de los espacios interiores —por ejemplo, la pintura mural y los retablos— perdidas en gran parte. También permiten identificar las funciones de los espacios, pero sobre todo acercan algunos de los criterios de apreciación vigentes en la segunda mitad del siglo XVIII.

En 1770, los visitadores describieron el gran atrio de ingreso, destinado al cementerio, como un espacio cuadrangular, de "quarenta y dos var*a*s de largo, y quarenta, y ocho de ancho" (35 × 40 m), "todo serrado de pared de cal y canto, de sinco quartas de alto" (1 m), "con sus almenas, y tres puertas de arco, todo pintado."[239] Aún se conservan la barda, con un perfil ligeramente ondulado que forma las almenas, y las portadas de contornos mixtilíneos, rematados por bolas y abiertas por un vano de medio punto. Los informes de 1762 y 1770 atendieron tanto a la disposición del convento y sus dependencias, como a sus características materiales; además identificaron algunos espacios y sus funciones. En principio los visitadores observaron que el edificio estaba formado por tres crujías de cuartos que daban a un claustro. El muro del templo cerraba el espacio cuadrangular. La

[239] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.

construcción era de cal y canto, con cubierta de jacal. Doce pilares de mampostería delineaban los corredores perimetrales —actualmente desaparecidos—. El claro del patio tenía 31 varas de largo por 20 de ancho (25.88 × 16.7 m). En la crujía del frente identificaron la portería. La describieron como un amplio espacio, cubierto por una bóveda que, a través de un gran arco de medio punto, conectaba el cementerio con el claustro. Además señalaron que en ella había un "lienzo de la Purissima Concepc*io*n de dos var*a*s [168 cm] con su marco dorado". Junto a la portería había una celda de amplias dimensiones —nueve varas de largo por seis de ancho (7.51 × 5 m)—. Según el recuento, la crujía oriente estaba formada por tres habitaciones, un cuarto destinado al despacho de la misión, el refectorio y la cocina. El lado norte del claustro lo cerraba la sacristía. Por último, señalaron que detrás del conjunto había un gran huerto cercado con paredes de piedra, de treinta y cinco varas de lado (29.22 m). <*Vid. infra* Imagen 4>

Aún más, a través de la comparación de los inventarios de ambas visitas es posible observar la rápida consolidación del pueblo durante la década de 1760. La nueva iglesia y el convento fueron construidos en casi diez años. Para 1770 los retablos estaban montados, la sacristía tenía el menaje completo y el coro estaba provisto con instrumentos musicales.[240] Los funcionarios pusieron especial atención en la iglesia. Podría decirse que la observaron con interés y describieron con precisión sus características arquitectónicas. Apuntaron:

> […] tiene de solo claro interior, quarenta y cinco var*a*s de largo, y diez var*a*s y tercia de ancho [37.57 × 8.62 m]. Tiene su cruzero correspondiente, su capilla de baptisterio con media naranja dentro del cubo de la torre; al lado del Evangelio una capilla del S*an*to Entierro de N*uestro* S*eñor* Jesuchristo, de el lado de la Epistola su sacristia. Tiene coro, torre, portada y cementerio.[241]

Así reconocieron la disposición de su planta —una nave con crucero— y dejaron constancia de sus dimensiones. Además identificaron las funciones de algunos espacios: el baptisterio —alojado en el cubo de la torre—, la capilla junto al presbiterio y la sacristía. El minucioso recuento también permite recuperar algunos de los rasgos del interior. Por una parte, al enumerar las ventanas "con sus

[240] En el coro inventariaron "un organo con buenas voces, y bien tratado. Una guitarra y tres violines, y una arpa vieja. Un bajon, tres chirimias, tenor, tiple y vajo. Dos clarines, dos cajas, o tambores de molango y un manucordio." *Ibid.*, s/f.

[241] *Ibid.*, s/f.

vidrieras y enrejados" —cuatro en la nave, una en el coro y catorce en el cimborrio, además de su linternilla—, los funcionarios subrayaron de manera implícita la claridad del interior. También notaron la riqueza formal de las bóvedas, con sus claves "vaciadas de mamposteria" en las que identificaron "las ymagenes de la S*anti*s*im*a Trinidad, del Espiritu S*an*to, tres Arcangeles, S*an* Migu*e*l, S*an* Gabriel, y San Rafael, el Angel del Apocalypsis, y el venerable sutil Escoto."[242] Aún más, apuntaron: "todas las pilastras, y arcos estan hermosam*en*te jaspeados", y unos "angeles embutidos en las pilastras estan teniendo el arranque de los arcos."[243] De tal modo, dieron cuenta de la variedad de formas, elementos, texturas y colores.

Los espacios anexos al templo recibieron una cuidadosa atención. La capilla del "Santo Entierro", junto al presbiterio, ocupó el lugar de una contrasacristía. Fue descrita como un espacio de planta cuadrangular de "siete y media var*as*" de lado (6.26 m), cerrado por una bóveda de arista. Contenía un gran retablo con esculturas de vestir, ricamente ataviadas. Se trataba, de acuerdo con el inventario, de un "colateral nuebo de moda, dorado, con su campo encarnado como el retablo mayor". La escultura del Santo Entierro —en su urna, con el ajuar completo— y una imagen de Nuestra Señora de la Soledad ocuparon el nicho central. La escultura de vestir, "de dos var*as*" (167 cm), tenía "resplandor de p*la*ta y piedras de Boemia: el vestido de capichola labrada, y el manto […] con punta de p*la*ta fina: el cingulo de tela, toca, camisa y naguas de Bretaña." A ambos lados se encontraban S*a*n Juan Evangelista y María Magdalena. La imagen de San Juan, "de dos var*as*" (167 cm), estaba vestida con "tunica de Damasco verde, alba de lienzecillo, y encaje de mirasol, el cingulo de tela de oro, estola, manipulo, y collar de lampazo; caliz; y diadema dorados"; la de María Magdalena, también "de dos var*as*" (167 cm), llevaba "tunica de lampazo azul forrada en zangalete, y su punta de oro manto de capichola amarilla, y cingulo de tela de oro, diadema, y pomo dorados". Un Cristo resucitado y un Nazareno, ambos de vestir y con atributos de plata, ocuparon el segundo cuerpo y flanqueaban la escultura estofada de San Miguel Arcángel. Un singular remate coronaba la estructura: "un acha" —una vela grande de forma cuadrangular—, sobresalía "del colateral como dos var*as* [167 cm] cubriendo la boveda."[244] <*Vid. infra* Imagen 5>

La sacristía, anexa al presbiterio y comunicada con el claustro, fue descrita como una amplia habitación, de "catorze var*as* de largo, y siete y media de ancho"

[242] *Ibid.*, s/f.
[243] *Ibid.*, s/f.
[244] *Ibid.*, s/f.

(11.69 × 6.26 m), bien iluminada por dos ventanas. Fue un espacio igualmente rico. Los funcionarios anotaron que estaba "hermosamente pintada". Además, inventariaron los muebles y las imágenes. En particular, destacaron la gran cajonera —que ocupaba el ancho completo del recinto— sobre la que se encontraba un lienzo con el "Triunfo de la Purisima Concep*cio*n […] de primoroso pincel, de ocho var*a*s de alto, y siete de ancho" (6.68 × 5.84 m). Este espacio contenía también espejos, trece pinturas de formato ovalado "de cinco quartas" (104 cm) y, sobre las puertas, un cuadro del "Lavatorio" y otro de "la Cena".[245]

La composición de la torre también despertó el interés de los visitadores. Apuntaron su altura —"sinquenta varas" (41.75 m)— y señalaron que se componía de un "primer cuerpo quadrado, el segundo seisabo y el remate en forma de piramide." Tal y como se observa en la actualidad, esta estructura se levanta sobre un cubo prismático —que termina a nivel de la fachada—. Dos contrafuertes, divididos en cuatro secciones, que se reducen proporcionalmente en altura y grosor, le dan solidez. El cubo remata con una delgada moldura y una cornisa muy saliente, sobre las que resaltan las guardamalletas ricamente ornamentadas. El primer cuerpo se articula mediante pilastras estípites de fustes complejos, formados por una sección inferior en forma de pirámide invertida, un vaso gallonado, un prisma con ornamentación vegetal y un octaedro. Medias columnas salomónicas —con zarcillos, hojas y vides— enriquecen el segundo cuerpo. Acantos muy estilizados bosquejan los capiteles. En contraste, el remate aparece despojado de ornamentación. Domina la riqueza y la variedad de los pináculos, en forma de capullos de flores, colocados sobre cada uno de los vértices. En el interior del cubo se dispuso el baptisterio. Al recinto, cubierto por una bóveda esquifada de ocho paños, con una gran clave, se accede a través del sotocoro de la iglesia. <*Vid. infra* Imagen 6>

El atractivo visual creado a través de las múltiples disonancias entre la estructura arquitectónica, la riqueza formal y los contrastes tonales aumenta en la portada de la iglesia. En particular, la variedad iconográfica llamó la atención de los funcionarios y fue objeto de un minucioso recuento. Apuntaron:

> […] la portada esta en forma de colateral, con sus tres cuerpos, y remate con una cruz de fierro […] En el primer cuerpo la Purizsima Concep*cio*n de canteria, N*uestro* P*adre* S*anto* Dom*ing*o y N*uestro* P*adre* S*an* Fran*cis*co de mamposteria de siete quartas [146 cm]: en las quatro columnas estan embutidas las ymagenes

[245] *Ibid.*, s/f.

de S*an* Bernardino de Sena, S*an* Juan Capistrano, S*an* Jacome de la Marca, y del beato Bernardino de Feltra con sus estandartes del Dulcisimo Nombre de Jesus, todo de canteria de una vara de alto. En el segundo cuerpo los gloriosos Apostoles S*an* Pedro, y S*an* Pablo, las conformidades, el Venerable D*oct*or subtil Escoto, y la Venerable Madre Sor M*ari*a de Jesus de Agreda. En el tercero S*an* Lorenzo, S*an* Estevan Protomartir, y San Vizente Martir; y en el remate el principe de la igl*esi*a S*an* Migu*e*l, todo de mamposteria.[246]

De manera inequívoca, al reconocer la estructura arquitectónica, junto con los motivos iconográficos, los visitadores asimilaron la portada como un retablo. También observaron sus características materiales. Se compone de un basamento, tres cuerpos divididos en tres calles y un remate. La superficie está cubierta de una profusa y menuda decoración, a base de elementos vegetales —vides, hojas de acanto y flores— entremezclados con ángeles y querubines, que parece revestir, como un tapiz, todo el muro. Sobre el basamento, seccionado por una gruesa moldura y cubierto por guirnaldas pintadas, resaltan cuatro pedestales. El ingreso se resuelve mediante un arco de medio punto con arquivoltas y jambas cajeadas que se prolongan sobre la línea de la imposta. Los fustes se extienden hasta el entablamento, presentan molduras entorchadas y culminan en vasos de perfil gallonado llenos de hojas y flores.

El primer cuerpo se articula mediante dos pares de pilastras estípites y un entablamento muy delgado, que en el centro se convierte en un frontón de contorno semi-hexagonal. Entre cada par de soportes se ubica un nicho. El perfil lobulado de sus arcos, en forma de concha, se contrapone con las guardamalletas, cubiertas con ornamentos vegetales, que penden de las peanas. Las pequeñas medias columnas salomónicas que conforman sus jambas parecen disolverse en la ornamentación del muro. La creatividad del diseño es aún mayor en los soportes. Una pirámide invertida y un nicho, con una escultura, forman las pilastras estípites. Hojas de acanto y flores modelan los capiteles. Un delgado fuste salomónico delinea el contorno de sus nichos, da forma a sus arcos conopiales y remata sobre la clave en dos pequeñas cabezas de pájaros. El segundo cuerpo se estructura mediante dos pares de pilastras estípites y un entablamento, con una cornisa muy saliente, que se dilata en otro frontón semi-hexagonal. La riqueza formal de los soportes es aún mayor. Sus fustes están dispuestos por una pirámide invertida, una esfera, dos prismas y un octaedro. Entre cada par de estípites se abre un nicho con

[246] *Ibid.*, s/f.

guardamalletas y con un remate en forma de arco de medio punto. Perfora el muro de la calle central el octágono de la gran claraboya abocinada que da luz al coro. El tercer cuerpo se compone de dos pares de pilastras estípites, de menor altura con respecto a las de los cuerpos inferiores, y un entablamento. La articulación de los soportes ofrece una nueva variación en la consonancia de los motivos. Sus fustes están integrados por una pirámide invertida y sobre ella una sirena atlante sostiene un prisma y un cuerpo octaédrico. Hojas de acanto, muy estilizadas, dan forma a los capiteles. Flanqueados por las pilastras estípites se abren los nichos: medias columnillas entorchadas dibujan sus enjutas, guardamalletas penden de sus peanas y coronan con arcos lobulados. Así recrean la composición de los nichos inferiores. El gran relieve, apoyado sobre el frontón del segundo cuerpo, se ubica en la calle central. Una moldura de perfil mixtilíneo, dibuja el remate. Sobre su silueta, de trazos cóncavos y convexos, se distribuyen seis pináculos en forma de capullos de flores y una cruz de hierro. El contorno se quiebra formando dos volutas. El ritmo ondulante hace contrapunto con el perfil lobulado del nicho central. <*Vid. infra* Imagen 7>

Por último y como efecto de la composición general, la extraordinaria diversidad en la articulación de las pilastras estípites, sumada al relieve de los entablamentos —que en cada uno de los cuerpos resaltan sobre los capiteles—, se contradice con la textura casi planimétrica de la ornamentación. Entonces, el volumen de la portada surge de un efecto perceptual; de un sutil contrapunto que, mediante la oposición entre estructura y ornamento, parece desvanecer la materialidad del muro. Las asimetrías, las superposiciones, el contraste entre líneas cóncavas y convexas, los realces tonales, la sustentación ilógica de las pilastras estípites, la invasión de hojas, flores y motivos recreados a partir de grutescos fueron el fundamento de una retórica visual centrada en la ilusión como recurso. Podría decirse entonces que el artificio formal fue una de las claves de la intención discursiva.

Es posible rastrear estrategias análogas en el interior de la iglesia. El meticuloso recuento recrea un espacio exuberante. El retablo mayor —hoy desaparecido— revestía el muro del testero. Quizá fascinados por sus características los visitadores apuntaron: es un "colateral nuebo de moda de quinze var*a*s de alto, y de ancho diez var*a*s y tercia [...] todo dorado, menos el campo que es encarnado de bermellon."[247] De esta observación surge que tanto las dimensiones (12.52 × 8.62 m), como las cualidades cromáticas —derivadas de los materiales y la técnica— fueron elementos de interés visual. Asimismo, los funcionarios

[247] *Ibid.*, s/f.

reconocieron la novedad de su estructura —tal vez relacionada con el uso de pilastras estípites— y dirigieron su atención hacia la iconografía. La obra se componía de tres cuerpos y un remate. Una escultura de vestir de la Inmaculada ocupaba la calle central del primer cuerpo. Debajo, las esculturas de San Bernardino de Sena y los padres de la Virgen rodeaban el sagrario. En el segundo cuerpo se habían colocado las imágenes de San Pedro Alcántara, San Buenaventura y San Luis Obispo. El tercero contenía las tallas de San Francisco Solano y San Pedro Regalado. Coronaba el remate un relieve de "la ymprec*io*n de las llagas de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* F*rancisco.*"[248] Resulta entonces que el inventario es mucho más que un simple recuento de objetos, el interés prestado a la composición formal y temática permitiría entender el retablo como un eco de la portada y la portada como un retablo exterior. <*Vid. infra* Imágenes 8 y 9>

La portada y el retablo como sermones visuales

Los funcionarios encargados de la visita de 1770 claramente reconocieron en la portada de la iglesia de Landa la estructura de un retablo. En consecuencia, asimilaron tanto sus rasgos formales, expresivos y temáticos, como la función. Asumieron, de manera implícita, que era un enunciado visual, un elemento clave en una práctica en la que la palabra y la imagen mantuvieron una estrecha correspondencia. El retablo traducía a imágenes los elementos centrales de la prédica —los episodios narrativos, las alegorías y los conceptos teológicos— y, en la interacción con la palabra, hacía visible la doctrina. La riqueza retórica de la predica, en la profusión de citas y ejemplos, se correspondía con la abundancia de juegos formales, detalles cromáticos y variedad de motivos. El retablo representaba la palabra y el sermón hablaba con imágenes. <*Vid. infra* Imagen 7>

Sobre dos tópicos entrelazados discurrió la prédica visual en la iglesia de Landa: la glorificación de María y la defensa de la fe. Colocada en el nicho central, sobre el arco de ingreso, la imagen de la Inmaculada —bajo cuya advocación estaba el pueblo— fijó el eje argumentativo. A partir de ella se desarrolló la reflexión. Como "puerta del cielo" presidía el jardín del paraíso representado en la portada. Se trata de la imagen tradicional de la Purísima Concepción, coronada, con la media luna, la peana de nubes y los querubines a sus pies. Sobresale en esta imagen el movimiento de los paños, que caen formando gruesas volutas, y el detalle de las mangas dobladas de la túnica, que dejan ver los pliegues y los puños

[248] *Ibid.*, s/f.

de la camisa como un claro remedo de las esculturas de vestir. Dos ángeles descorren la cortina y otros dos ángeles turiferarios esparcen incienso. Mediante estos motivos la composición aludió a la revelación del misterio de la Virgen sin pecado concebida. Un par de jarrones con flores a sus pies, posiblemente lirios como signos de su pureza, pusieron ante los ojos la metáfora de las letanías. Sobre todo, el motivo de la cortina —alusión al velo que descubre el misterio— visualizó el tópico teológico, representó el tema de la visión milagrosa y fue también un recurso de la retórica sagrada y del arte mediante el que la imagen —la escultura— se fundía con el sujeto de la representación —María como la "persona" aludida—. Las cortinas se abrían ante una visión figurada: la Virgen reina en el jardín celestial de la portada como en la gloria de Dios.[249]

Ahora bien, sobre el frontón que contiene el nicho, en el espacio del segundo cuerpo, los relieves de Duns Escoto y sor María de Jesús de Ágreda flanquean la escultura de la Virgen. La composición pudo surgir como una adaptación al espacio arquitectónico del frontispicio de la primera edición de la *Mística Ciudad de Dios*.[250] En la portada y en el grabado ambos aparecen como testigos y defensores del misterio de la Inmaculada Concepción de María. Sin embargo, en el relieve fueron representados en el acto de escribir, levantando las plumas y sentados frente a sus escritorios con los libros abiertos. Por tanto, dos de los más célebres defensores del misterio —a través de tratados y reflexiones teológicas intrincadas— aparecen vinculados en la representación con la manifestación milagrosa de la Virgen. Un pasaje de la vida de Duns Escoto, escrita por José Ximenez Samaniego, y un fragmento de la obra de sor María de Jesús permitirían interpretar la relación entre el tema de la escultura y el de los relieves; así como conectar los tres motivos en la trama argumental de la portada. De acuerdo con la biografía, la Virgen se habría aparecido en sueños al teólogo cuando todavía era un joven estudiante para revelarle el misterio. A fines del siglo XVII, Ximenez Samaniego aprovechó el episodio para insistir en que la defensa de la Inmaculada surgía tanto de la revelación, como de la sutil argumentación teológica. Sostuvo que el conocimiento devenía de la gracia:

[249] Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, pp. 633-639. *Vid. supra*, notas 39 y 48.

[250] *Vid. supra* nota 29. Sobre Duns Escoto y María de Jesús de Ágreda: Antonio Rubial, "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la Madre Ágreda en la propaganda inmaculista franciscana", Peter Krieger, ed., *La imagen sagrada y sacralizada. XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 563-582.

> Con este prodigioso concierto quedó Escoto consagrado por Doctor de la original inocencia de Maria; y Maria empeñada de hazer à Escoto Doctor bastante para persuadir al mundo su pureza. Dispuso Maria formar à Escoto Maestro tan à medida del Misterio, que pareciò prevenida traza suya detener el curso de aquel nativo ingenio; porque no antecediesse la ciencia natural à la graciosa en quien avia de enseñar al mundo, que en su Concepción pura no precediò à la gracia la naturaleza.[251]

De manera análoga, sor María de Jesús de Ágreda señaló que su conocimiento del misterio provenía de una revelación. En un momento de incertidumbre y tribulación la Virgen le habría manifestado:

> *tu seràs mi Agente, por quien obrarè la voluntad de mi Hijo, y mi Dios* […] y al fin desde aquel sucesso se desplegò màs con su esclava esta amabilissima Madre, y Señora nuestra, corriendo el Velo à los ocultos, y altissimos Sacramentos, y Mysterios magnificos, que en su Vida Santissima estàn encerrados, y encubiertos à los mortales. […] Y señaladamente un dia de estas Festividades de Maria Santissima me dixo el Altissimo, que tenia ocultos muchos Sacramentos, y beneficios, que con esta Divina Señora como Madre suya avia obrado, quando era viadora entre los mortales; y que su voluntad era manifestarlos, para que yo los escribiesse, como ella misma me enseñaria.[252]

En la portada, el relieve del teólogo y la monja hicieron presentes, como testigos de la revelación, la misericordia de la Virgen y su papel mediador en la redención de la humanidad. Aún más, la figura de sor María de Jesús de Ágreda, pudo conectarse a través de la prédica con otro suceso prodigioso narrado en su biografía. El mismo José Ximenez Samaniego retomó el milagro y lo conectó directamente con la vocación misionera de la monja castellana, quien vivió recluida en un monasterio de clausura durante la primera mitrad del siglo XVII. En un arrobo místico Dios le habría mostrado "por especies abstractivas maravillosamente todo el mundo." Habría visto "con mucha claridad la multitud de gentes" y "quan pocas eran las que professavan lo puro de la verdadera Fé, y quantas las que no avian entrado por la puerta del Baptismo á ser hijos de la Santa Iglesia."

[251] Joseph Ximenez Samaniego, *Vida del venerable padre Ioan Dunsio Escoto, doctor mariano principal, y maximo defensor del Soberano Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Madre de Dios*, p. 22.
[252] Sor María de Jesús de Ágreda, *op. cit.*, t. 1, Introducción, pp. 2-3.

Dios también le habría enseñado los pueblos de Nuevo México que serían objeto especial de su misericordia:

> En una ocasion […] aviendola el Señor arrebato en extasis, inopinadamente sin percibir el modo, le pareció se hallava en otra diversa Region, muy diferente clima, y en medio de un pueblo de aquel modo, traça, y disposicion de gente, que se le avia en las referidas manifestado por especies abstractivas eran aquellos Indios. […] Hallandose en esta disposicion, la mandò el Señor desahogasse las ansias de su caridad, predicando su Fé, y Ley Santa á aquellas gentes. Pareciale, que realmente lo hazia; que les predicaba en su lengua Española, y que los Indios la entendian tan perfectamente, como si los hablasse en la propria en que estaban criados; que hablando ellos en esta, los entendia con toda claridad; que hazia maravillas en confirmacion de la Fè, que predicaba; que los Indios se convertian, y ella los catequizaba.[253]

Tal vez, la imagen de sor María de Jesús y el relato prodigioso asociado a ella tuvieran tantas resonancias para los frailes como para los indios. La narración, a través del poder persuasivo de la palabra, al igual que su transposición visual en la portada, invocaría la conversión milagrosa —un anhelo para los evangelizadores—; al mismo tiempo, propagaría la idea de que los misioneros eran enviados por Dios para la salvación de los pueblos elegidos.

Mediante la suma de motivos visuales, la portada se presentó como una metáfora del jardín celestial; cubierta de hojas, flores, granadas y vides hacía visible la gloria para los indígenas sinceramente convertidos. La Inmaculada Concepción, como intercesora de la humanidad, franqueaba la entrada sobre el arco de ingreso. En el segundo cuerpo, a través de la gran claraboya, la música y los cantos del coro resonaban en el exterior. Las sirenas atlantes, en los estípites del cuerpo superior, evocaron la armonía del universo y parecían sostener el cielo.[254] En el remate campeaba el Arcángel San Miguel venciendo al dragón, como protector de la Iglesia y de la Virgen.[255] Una vez más la glosa poética de Joseph Diez resume el sentido del sermón visual.

[253] Joseph Ximenez Samaniego, *Relacion de la vida de la venerable madre sor Maria de Jesus*, pp. 82-83.

[254] La portada de la iglesia de la Purísima Concepción de Landa recrea el motivo de las sirenas de la portada de San Francisco de Tilaco. *Vid. supra* pp. 95-101.

[255] La portada de la iglesia de la Purísima Concepción de Landa recrea el motivo de San Miguel venciendo al dragón de la portada de San Miguel Concá. *Vid. supra* pp. 129-131.

Con harmonica union,
Se ajusta el divino accento,
A vos sonoro instrumento,
De toda la redempcion.
Por templar con proporcion;
la musica mas cabal,
Soys concebida, MARIA
Sin pecado original.[256]

Entrelazado con el tema de la glorificación de María como Inmaculada Concepción y puerta del cielo, la prédica visual discurrió hacia la exaltación de la Iglesia militante. Los defensores de la fe enmarcaron la portada. En el primer cuerpo, las imágenes de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís portan los estandartes de sus órdenes —uno con el símbolo de la cruz sobre el globo, el otro con el escudo de los brazos clavados en la cruz—. Así, el discurso de la portada subrayó la afinidad de las dos grandes órdenes mendicantes y su misión evangélica. Algunas de las reflexiones contenidas en el sermón del dominico Alonso de Hita podrían sintetizar el sentido que ambas imágenes tuvieron en la portada de Landa. Los consideró "atalayas vigilantes de la Iglesia", promovió la afinidad de ambos y metafóricamente señaló que "a santo Domingo, atarà Francisco su cuerda, y abraçandose con èl le ayudará para plantar la bandera, en el omenaje mas alto de essos Cielos, y apellidarà victoria, contra el demonio sobervio."[257] Podría decirse, a través de las reflexiones de Hita, que las imágenes de Santo Domingo y San Francisco reunidos en la portada serían un eco terrenal del San Miguel Arcángel que en el remate vence al dragón.

Vinculados formal y temáticamente con ellos, los visitadores de 1770 identificaron en los nichos de las pilastras estípites a San Bernardino de Sena, San Juan Capistrano, San Jacome de la Marca y el Beato Bernardino de Feltre —aunque es probable que se tratara del Beato Alberto da Sarteano—. En la portada de Landa visten el hábito franciscano y todos sostienen el estandarte con el emblema del nombre de Jesús. Sin embargo, en la actualidad sólo San Juan Capistrano es reconocible por su armadura, signo de la participación en las cruzadas. Fueron predicadores elocuentes, los célebres defensores de la fe y los continuadores de San Francisco de

[256] Joseph Diez, *op. cit.*, pp. 402.
[257] Alonso de Hita, *op. cit.*, s/f. La portada de la iglesia de la Purísima Concepción de Landa recrea el motivo de la portada de San Miguel Concá. *Vid. supra* pp. 138-139.

Asís, a quienes se llamó "las cuatro columnas de la observancia". Así lo recordaba en su obra Eusebio González de Torre a principios del siglo XVIII.[258] Las vidas de los cuatro están plagadas de historias acerca de las conversiones extraordinarias logradas a través de la prédica y sobre los milagros obrados mediante la imposición del emblema del Nombre de Jesús. De tal manera que en la composición de la portada recordarían insistentemente el poder de la imagen y el poder de la palabra. El tema de la defensa de la fe continuó en el segundo cuerpo. Las esculturas de San Pedro y San Pablo —identificadas en la visita de 1770— aún conservan sus atributos. Ellas introdujeron en la argumentación el recuerdo de la Iglesia militante y ecuménica de los primeros apóstoles. Junto a la imagen de la Inmaculada Concepción darían testimonio de la revelación de la doctrina.

Finalmente, en el tercer cuerpo, la prédica visual recordó a tres mártires de la fe: el relieve de San Lorenzo en la calle central, flanqueado por las esculturas de San Esteban y San Vicente. Se trata de los primeros diáconos de la Iglesia, perseguidos por predicar y por defender la religión. De acuerdo con la tradición iconográfica se los representa con la dalmática, la palma y el signo de su tormento. San Esteban (siglo I), el primer mártir de la Iglesia, fue uno de los siete diáconos designados por los apóstoles para repartir las limosnas. Los judíos ortodoxos de Jerusalén lo persiguieron a causa de su elocuente prédica del cristianismo y lo condenaron a la lapidación. El relato de su suplicio se encuentra en los *Hechos de los Apóstoles* (6-7). En la iglesia de Landa, las piedras, símbolo del martirio, aparecen a sus pies. San Esteban, junto con San Pablo, fue considerado el punto de partida del cristianismo como Iglesia universal. Jacobo de la Vorágine relató la vida y el martirio de San Lorenzo (siglo III).[259] De acuerdo con la tradición fue de origen valenciano, uno de los siete diáconos de Roma, víctima de la persecución ordenada por el emperador Valeriano. Nunca abjuró de la fe y fue asado vivo sobre una parrilla, la que se convirtió en su atributo. En el relieve de la iglesia de Landa, aparece representado de pie junto al signo de su tortura.[260] Por último, San Vicente (siglo IV) fue uno de los más célebres mártires hispánicos y el único

[258] Eusebio González de Torre, *Chronica seráfica*, Parte sexta, p. 313.

[259] Jacobo de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. 1, pp. 461-473. J. Interián de Ayala, *op. cit.*, t. 2, pp. 335-336.

[260] Durante el siglo XVII, se publican unos escritos apócrifos sobre la vida de San Lorenzo atribuidos a Donato. Lorenzo Mateu y Sanz, *Vida y martirio del glorioso español San Lorenço sacados de vnos antiquissimos escritos del celebrado Abad Donato* (1636) reimpreso en 1710. A principios del siglo XVIII se imprimió otra biografía, Pascual Huguet y Rubert, *História de la vida, martirio y patria de S. Lorenzo* (1717). De tal manera que pareció renovarse la vigencia del culto. La importancia del santo para la monarquía española se remonta a Felipe II. El triunfo de las tropas españolas en San Quintín fue el 10 de agosto de 1557, día de San Lorenzo. En consecuen-

incorporado a la liturgia de la Iglesia universal. Popularizaron su vida el poeta Aurelio Prudencio, que le dedica el himno V de su *Liber Peristephanon* (Siglo V) y San Agustín, en alguno de sus sermones. El relato del martirio fue incluido en el *Martyrologium Hieronymianum* (siglos V-VI). Su iconografía ha variado, en la portada de la misión de Landa, aunque la imagen fue mutilada, sostiene un hacha como remedo del podón con el que fue atormentado.

Entre las esculturas y el relieve de los santos mártires se encuentran dos medallones con escenas de la pasión de Cristo: el descendimiento de la cruz y la flagelación. Quizá provengan de alguna estampa reproducida en los devocionarios del vía crucis. La correlación de las imágenes es posible que buscara detonar en la reflexión la analogía entre el sacrificio de Cristo por la humanidad y la gloria alcanzada por los santos a través del martirio. Las escenas junto a las imágenes, de manera evidente, subrayarían el sentido de la prédica: Cristo murió para redimir a los hombres y los primeros mártires de la Iglesia murieron en defensa la fe. Aún más, los motivos heráldicos —los escudos que flanquean la claraboya sobre Duns Escoto y sor María de Jesús— no sólo fueron los emblemas de la orden, también recordaron a San Francisco predicador, defensor de la fe y émulo de Cristo.

En síntesis, alrededor de la Virgen se representaron las figuras y los tópicos fundamentales de una prédica centrada en la exaltación de Iglesia misional y evangélica. La pasión de Cristo, la Inmaculada, el Arcángel Miguel, los apóstoles, los mártires, los santos fundadores de las órdenes religiosas, los teólogos y misioneros constituyeron el cuerpo de una Iglesia militante. En este sentido, la portada podría entenderse como una paráfrasis libre de la *Mística ciudad de Dios*. Así es posible que, en la articulación de temas y motivos, se buscara preservar en la memoria de los indígenas convertidos la noción de la fe. Si la prédica articulaba los conceptos y las narraciones, las imágenes tuvieron la intención de representar a los actores.

Ahora bien, el sermón se prolongó en el interior de la iglesia. Según el inventario de 1770, la nave contenía un gran lienzo de "N*uestro* Seño*r* Jesuchristo, y N*uestra* Seño*ra*, con los doze Apostoles de dos var*as* y dos tercias" (222 cm), quizá ubicado en el sotocoro; además de una serie de la vida de la Virgen, compuesta de doce cuadros "de var*a* y media" (125 cm), con sus marcos dorados, y "ocho lienzos de distintos santos como de dos var*as*" (167 cm) distribuidos a lo largo de la nave. A la riqueza visual que haría del interior casi una galería de

cia, la figura de San Lorenzo fue revitalizada, transformándose en un emblema de la lucha contra la herejía. En este sentido fue utilizada con frecuencia en el contexto misional del norte de la Nueva España.

pinturas, se sumaron los seis grandes relieves en las claves de las bóvedas, con las imágenes de la Trinidad, el Espíritu Santo, los arcángeles y del venerable Duns Escoto. Finalmente, el gran retablo mayor atraería la mirada hacia el presbiterio. La iluminación proveniente de las ventanas del crucero resaltaría el dorado de la estructura y la policromía de las imágenes. <*Vid infra* imágenes 8 y 9>

El nicho central del retablo lo ocupaba una escultura de la Purísima Concepción. Debajo de la Virgen y sobre el sagrario, la escultura de San Bernardino de Sena —el predicador, el teólogo defensor del misterio de la inmaculada y el promotor de la devoción del Dulce Nombre de Jesús— ligaba en la composición a María con la presencia sacramental de Cristo. Flanqueaban el sagrario los padres de la Virgen. De tal manera que la composición constituía una nueva paráfrasis de las reflexiones de sor María de Jesús de Ágreda. Visualizaba la conexión de la encarnación sin pecado de la Virgen y la encarnación de Jesús como acontecimientos encadenados en el plan de Dios.[261]

En los cuerpos superiores, cinco esculturas subrayaban la imagen de San Francisco recibiendo los estigmas: San Pedro Alcántara, San Buenaventura, San Luis Obispo, San Francisco Solano y San Pedro Regalado. Los cinco fueron considerados como modelos de elocuencia, de celo pastoral y como grandes defensores de la fe y de la Iglesia. Junto a la Inmaculada y debajo del relieve de la estigamtización, la escultura de San Pedro Alcántara recordaría la devoción del santo a la cruz y alentaría la práctica de la oración del vía crucis.[262] La imagen de San Buenaventura —teólogo, predicador elocuente y biógrafo de San Francisco de Asís— reafirmaría el tema de la meditación sobre la pasión de Cristo y la estigmatización de San Francisco.[263] La escultura de San Luis obispo, pudo evo-

[261] *Vid. supra* notas 122 y 212.

[262] "Para que la memoria del Señor crucificado estuviese siempre en el pensamiento de los fieles, como él la tenia en su alma, por la continua meditacion, y en su cuerpo por la mortificacion, fixaba en las huertas, o monatañas de los conventos, y fuera de ellos la Via Sacra de las Cruces representativas de los pasos, que dió el Señor desde el Huerto al Calvario, por que así Religiosos, como Seculares viese con el agradecimiento debido a tan gran beneficio, viendo el instrumento en que fueron redimidos." Alonso de San Bernardo, *Vida del glorioso San Pedro de Alcántara*, p. 176.

[263] A través de las reflexiones de Damián Cornejo la imagen de San Buenaventura podría entenderse como un modelo de devoción pasionaria: "Todo el Thema de sus meditaciones era Christo Crucificado, en quien hallaba tantas puertas, como eran las bocas de sus llagas, para introducirse al estrado de sus misericordias, y al tesoro inexhaurible de sus favores. En ellas buscaba consuelo à sus tribulaciones, fortaleza à sus trabajos, consejo à sus dudas, resolucion, y firmeza à sus propositos, alivio à sus penas, constancia en sus persecusiones, dulçura en la amargura de la mortificacion, y idea de todas las virtudes, para enriquecer su alma." Damian Cornejo, *Chronica seraphica*, Parte segunda, p. 583.

car a través de la prédica los heroicos relatos de sus campañas militares contra los herejes, así como el poder milagroso que hacía que sus palabras fueran "saetas encendidas" que penetraban los corazones de los pecadores.[264] A ambos lados del relieve, las imágenes de San Francisco Solano —misionero de Perú— y San Pedro Regalado harían presentes las historias de las prodigiosas conversiones. Insistirían en el don de lenguas y la eficacia persuasiva de quienes eran capaces de mover el alma de los infieles y los pecadores.[265] Finalmente la escultura de San Francisco recibiendo los estigmas recordaba la afinidad del santo con Cristo.[266] Rodeado por quienes siguieron su ejemplo, las imágenes "predicaban" sobre el sacrificio redentor y sobre la misericordia de Dios, asimismo exaltaban la vocación misionera y reafirmaban el dogma de la intercesión de los santos.

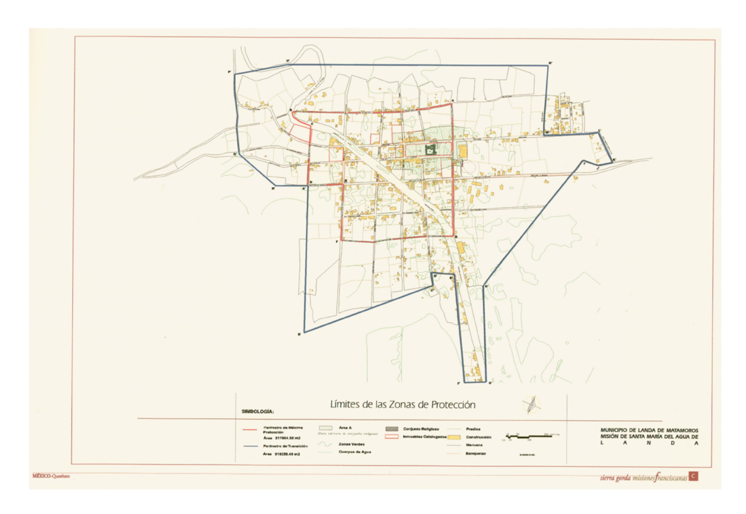
Podría decirse entonces que la portada y el retablo mayor expusieron dos argumentos entrelazados y reafirmados mediante la prédica. La reflexión de la portada se centró en la revelación del misterio de la concepción inmaculada de María y, a partir de ella, la meditación giró alrededor del sacrificio redentor de Cristo y la defensa de la fe; en correspondencia, el retablo mayor profundizó —desde la misma imagen de la Purísima— en la exposición de los modelos de santos penitentes que en la meditación y emulación de Cristo habrían alcanzado la gloria. Ellos eran ejemplo de virtud, además de ser los grandes intercesores de los fieles sinceramente convertidos. En el exterior el sermón habló de los defensores de la Iglesia —los apóstoles, los mártires, los santos fundadores de las órdenes mendicantes—, en el interior propuso el modelo de santos penitentes como camino hacia la salvación.

[264] "Fue pastor vigilantíssimo del bien de sus ovejas y cumplió exactíssimamente, y a la letra, la instrucción que dio San Pablo a Timoteo, obispo también joven, en quien la virtud y la prudencia dispensaron en la edad. A éste aconseja San Pablo assí: Predica la palabra de Dios oportuna e importunamente; arguye, ruega, reprende en toda paciencia y doctrina […] Predicaba con tan ardiente celo, que sus palabras eran saetas encendidas que penetraban los corazones." I. F. de Espinosa, *Chronica apostolica,*, Prefacio a toda la obra, §IX, s/p.

[265] Sobre San Francisco Solano *vid. supra* nota 46. Sobre San Pedro Regalado Isidro Felix de Espinosa señaló: "fue dechado y norma de predicadores apostólicos. En el pulpito, en el confessonario y en las conversaciones privadas no dejaba perder lance para convertir a Dios los pecadores. En los sermones enseñaba con erudición, persuadía con eficacia, movia con valentía y atraía sin violencia. Pintaba con gran viveza la hermosura de las virtudes y la fealdad de los vicios, y predicaba en él, más que el espíritu propio, el Espíritu Divino; y eran sus palabras más de fuego que de resplandor." *Ibid.*, Prefacio a toda la obra, §X, s/p.

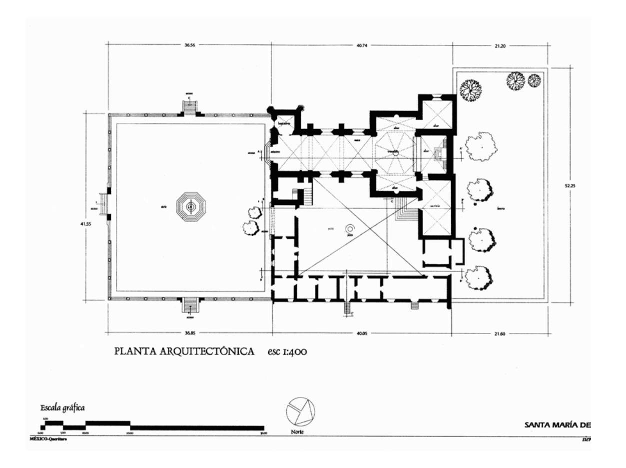
[266] El retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Landa recrea el motivo de la portada de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol. *Vid. supra* pp. 184-186.

Imagen 1: plano de la Purísima Concepción de Landa. Se observa el emplazamiento de la iglesia y el convento en el centro de la cuadrícula urbana.



Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del estado de Querétaro, 2001.

Imagen 2: plano de la misión de la Purísima Concepción de Landa.



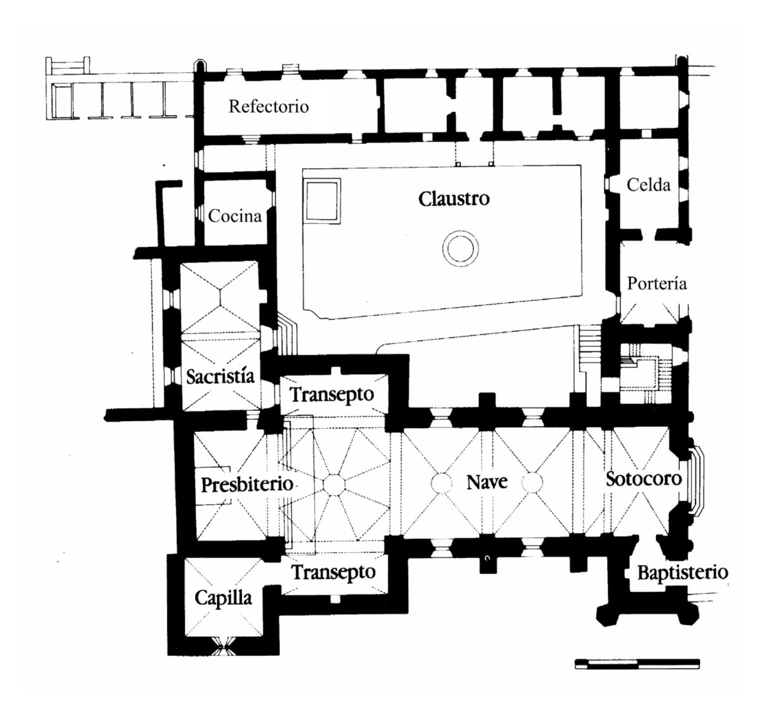
Fuente: *Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad*, UNESCO, Querétaro, Gobierno del estado de Querétaro, 2001.

Imagen 3: fachada del conjunto de la misión de la Purísima Concepción de Landa.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 4: reconstrucción de las funciones en la iglesia y el convento de la misión de la Purísima Concepción de Landa.



Convento

"Contiguo a la yglesia esta un con*ven*to nuevo de cal y canto de xacal con su porteria, quatro celdas de vivienda, y ademas tiene tres piezas, refectorio, cozina y ofizina; tiene de claro interior en el claustro, 31 varas de largo [25.88 m], y de ancho por la una parte 20 var*a*s [16.7 m] y por la otra 18 [15 m], todo pintado, y el xacal estriva sobre doze pilares de mamposteria: = Yten la porteria tiene en lo largo 8 var*a*s y de ancho 6 [6.68 × 5 m] con su arco de bobeda, y remate todo pintado con sus almenas; y una cruz de fierro de una arr*ob*a. = Yten un lienzo de la Purissima Concepc*io*n de dos var*a*s [167 cm] con su marco dorado = Yten la una celda tiene 9 var*a*s de largo, y 6 de ancho [7.51 × 5 m], yten otra 10 de largo [8.35 m]. Otra yden 7 [5.84 m] y la terzera 6 [5 m] y todas tres tienen un mismo ancho de cinco var*a*s y sesma [4.31 m]. El refectorio tiene ocho y media var*a*s de largo [7 m], la cozina siete y media [6.26 m] y las dos cinco var*a*s [4.17 m] de ancho cada una = La oficina tiene siete y media var*a*s de largo y siete de ancho [6.26 × 5.84 m]: Todas estas piezas tienen sus puertas, y ventanas, y las dos celdas refectorio, y ofizina, sus llaves. Yten dos alazenas con sus llaves; quatro bancas, y un estante grande. Yten quatro mesas: tres con sus cajones = Yten dos estantes medianos cada

uno con sus dos cajonzitos = Yten siete sillas de mano. Yten contiguo al conv*en*to esta el corral con pared de piedra, y tiene de claro interior en quadro treinta y cinco varas [29.22 m]."
Nota: debido a que los espacios han sido alterados no es posible identificar todas las funciones

Sacristía
"La sacristia tiene solo de claro interior catorze var*a*s de largo [11.69 m], y siete y media de ancho [6.26 m] con dos bobedas y arco jaspeado, y dos ventanas con su vidriera y enrejados de alambre: pintada hermosam*en*te con su oficina de catorze var*a*s de largo, y de ancho seis var*a*s y quarta con bobeda de media caña y dos ventanas con sus enrejados de alambre. Yten un encajonado, q*ue* coxe todo el ancho de la sacristia, con nuebe caxones de cojinillo con sus aldabones, y dos alacenas a los dos lados todo forrado con baqueta. Y tambien tiene un lienzo del Triunfo de la Purisima Concep*cio*n sobre d*ic*hos cajones, de primoroso pincel, de ocho var*a*s de alto, y siete de ancho con su marco, y golpes de talla. Trece ovalos de distintos s*an*tos con sus marcos dorados, de cinco quartas cada uno. Ytem tres lienzos de distintos s*an*tos de dos var*a*s; y otros dos estrechos de dos var*a*s sobre las dos puertas, q*ue* son el Lavatorio y la Cena."

Listado de las pinturas de la sacristía elaborado sobre la base del inventario
Triunfo de la Purísima Concepción, pintura con marco tallado, de 8 × 7 varas [6.68 × 5.84 cm]
Sin identificar, 13 pinturas de formato ovalado con distintos santos, de 2 varas [167 cm]
El lavatorio, pintura de 2 varas [167 cm]
La cena, pintura de 2 varas [167 cm]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

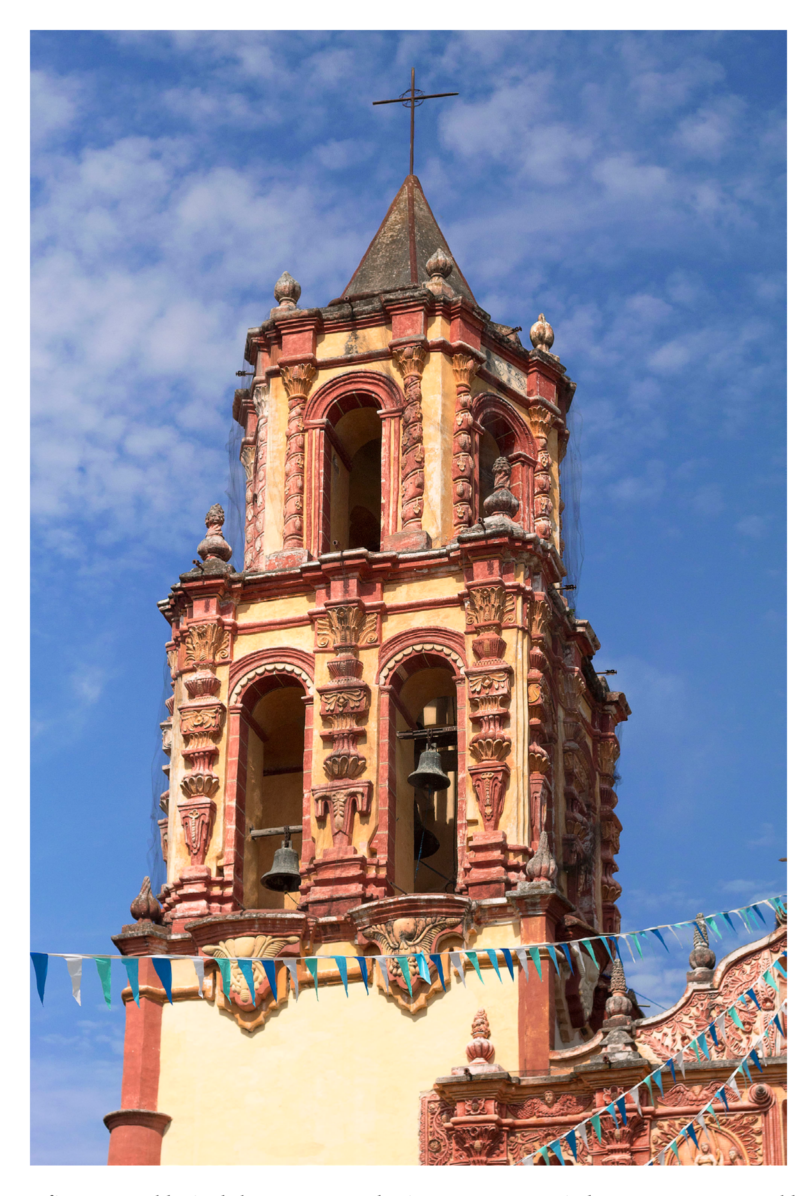
Imagen 5: reconstrucción de la capilla del Santo Entierro.

Retablo dorado con campo encarnado como el retablo mayor		
	Hacha que sobresale 2 varas (167 cm)	
Jesús Resucitado escultura de vestir 1 vara y media (125.25 cm)	San Miguel escultura dorada y estofada 5 cuartas (104 cm)	Jesús Nazareno escultura de vestir 1 vara y media (125.25 cm)
San Juan Evangelista escultura de vestir 2 varas (167 cm)	Nuestra Señora de la Soledad escultura de vestir con resplandor de plata 2 varas (167 cm)	Santa María Magdalena escultura de vestir 2 varas (167 cm)
	Urna con el Señor del Santo Entierro	

"Yten una capilla del S*an*to Entierro, q*ue* tiene de claro, interior siete y media var*a*s en quadro [6.26 m] con su bobeda, y colateral nuebo de moda, dorado, con su campo encarnado como el maior. Yten una hurna dorada con diez, y ocho christales como de media vara poco mas o menos; su colchon de piquin blanco lleno de algodon; sus dos sabanas de Bretaña, con encaxe fino de tres dedos de ancho, tres almuadas de algodon forradas en saiasaia, con sus fundas de cambray dos de ellas, y la tercera de Bretaña, con encaje fino; una colcha de persiana carmesi, con sus flores y punta de oro, donde esta el S*eñ*or del S*an*to Entie*rr*o. Yten una N*uestra* S*eñ*ora de la Soledad de dos var*a*s con su resplandor de p*la*ta y piedras de Boemia: el vestido de capichola labrada, y el manto de yden lisa con punta de p*la*ta fina: el cingulo de tela, toca, camisa y naguas de Bretaña. Yten al lado de el evangelio un S*a*n Juan Evangelista, de dos var*a*s con su tunica de Damasco verde, alba de lienzecillo, y encaje de mirasol, el cingulo de tela de oro, estola, manipulo, y collar de lampazo; caliz; y diadema dorados. Yten a el lado de la epistola S*an*ta M*ari*a Magdalena de dos var*a*s, con su tunica de lampazo azul forrada en zangalete, y su punta de oro manto de capichola amarilla, y cingulo de tela de oro, diadema, y pomo dorados. Yten mas arriba a el lado del evangelio esta una ymagen de Jesus Resucitado de vara y media de alto, todo encarnado con su capa, y vandera en la cruz de capichola encarnada, y sus potencias de plata. Y a el lado de la epistola Jesus Nazareno de vara y media de alto, con su cam*is*a y dos vestidos: uno de terciopelo morado con galon de oro fino, y el otro de Damasco morado, y su corona de p*la*ta con sus potencias. Yten un S*an* Migu*e*l de cinco quartas, dorado, y estofado. Por remate tiene un acha, q*ue* sobresale del colateral como dos var*a*s cubriendo la boveda."

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.

Imagen 6: iglesia de la misión de la Purísima Concepción de Landa. Torre.



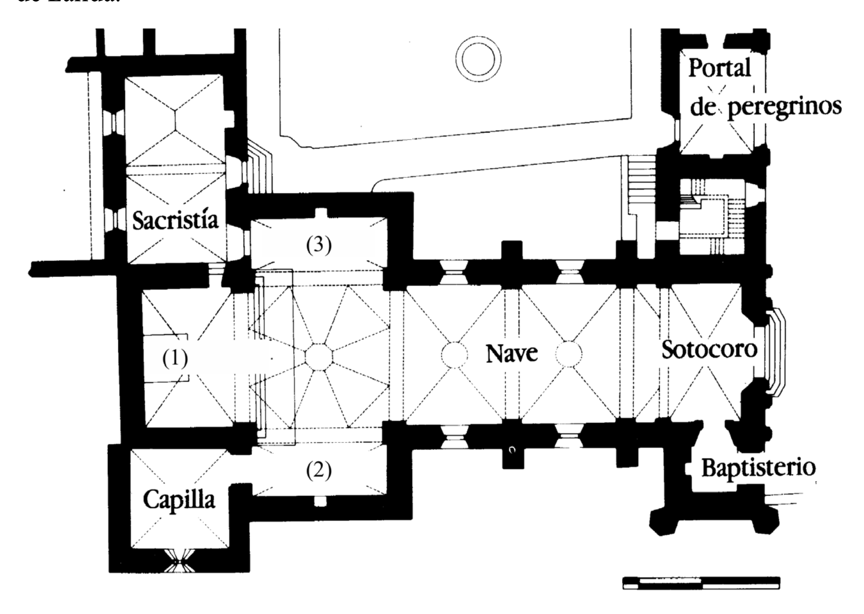
Fotografía Jessica Calderón de la Barca Peña, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 7: iglesia de la misión de la Purísima Concepción de Landa.



Fotografía Cristina Ratto, edición Ana Teresa Herández Sarquis y Jessica Calderón de la Barca Peña (2018).

Imagen 8: reconstrucción del interior de la misión de Purísima Concepción de Landa.



(1) Retablo mayor [*Vid. infra* Image 9]

(2) Retablo del transepto (lado del Evangelio), dorado con el campo encarnado, 7 × 5 varas y cuarta (5.84 × 4.38 m)

San Antonio de Padua escultura de media vara (41.75 cm)	Santo Ecce Homo escultura de 3 cuartas (62.4 cm)	Santa Bárbara escultura de media vara (41.75 cm)
San José escultura dorada y estofada 5 cuartas (104 cm)	San Antonio de Padua escultura dorada y estofada con atributos de plata 7 cuartas (145.6 cm)	San Francisco escultura dorada y estofada 5 cuartas (104 cm)

(3) Retablo del transepto (lado de la Epístola), dorado con el campo encarnado, 7 y media × 4 y media varas (6.26 × 3.75 m)

	Santo Cristo (sin medidas)	
Santo Domingo de Guzmán pintura al óleo 5 cuartas (104 cm)	San Miguel pintura al óleo 5 cuartas (104 cm)	San Vicente Ferrer pintura al óleo 5 cuartas (104 cm)
San José 1 vara y media (125.25 cm)	Nuestra Señora de los Dolores escultura de vestir 1 vara y media (125.25 cm)	San Francisco 1 vara y media (125.25 cm)

Presbiterio
Lado del Evangelio
Un altar dorado que sirve de monumento
Nuestra Señora del Rosario, escultura estofada, 3 cuartas [62.4 cm]
Lado de la Epístola
Mesa con dosel dorado y pintado
Niño Jesús, María y José, esculturas estofadas [sin medidas]

Nave
Nuestro Señor y Nuestra Señora con los 12 apóstoles, pintura de 2 varas y dos tercias [222 cm]
Sin identificar, 8 pinturas de diferentes santos, de 2 varas [167 cm]

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.
Plano publicado en Jaime Ortiz Lajous, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del estado de Querétaro, 1985.

Imagen 9: reconstrucción del retablo mayor de la misión de la Purísima Concepción de Landa.

<table>
<tr><td colspan="3">Retablo mayor 15 y 10 varas y tercia (12.52 × 8.62 m)
dorado y con campo encarnado de bermellón</td></tr>
<tr><td>San Francisco Solano
escultura estofada
7 cuartas (145.6 cm)</td><td>San Francisco
recibiendo los estigmas
escultura estofada
2 varas (167 cm)</td><td>San Pedro Regalado
escultura estofada
7 cuartas (145.6 cm)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">San Pedro Alcántara
escultura estofada
7 cuartas (145.6 cm)</td><td>San Buenaventura
escultura estofada
7 cuartas (145.6 cm)</td><td rowspan="2">San Luis Obispo
escultura estofada
7 cuartas (145.6 cm)</td></tr>
<tr><td>Purísima Concepción
escultura con corona imperial de plata sobredorada
2 varas (167 cm)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">San Joaquín
escultura
7 cuartas (145.6 cm)</td><td>San Bernardico de Sena
escultura
1 vara (83.5 cm)</td><td rowspan="2">Santa Ana
escultura
7 cuartas (145.6 cm)</td></tr>
<tr><td>Sagrario</td></tr>
</table>

"Yten un colateral nuebo de moda de quinze var*as* de alto, y de ancho diez var*as* y tercia, que es el de la capilla, o altar maior todo dorado, menos el campo que es encarnado de bermellon. En el primer cuerpo tiene la ymagen de la Purissima Concep*ci*on patrona y titular de esta mis*io*n de talla de dos var*as* con corona ymperial de plata sobredorada engastadas con piedras de Boemia. Tiene tambien un aderezo de plata sobredorado, y con piedras de Boemia. En las manos tiene una flor de cartulina de las q*ue* pende un liston de media tela. Yten en el sagrario un San Bernardino de Sena: al lado de el Evangelio San Joachin y al de la epistola S*eño*ra S*an*ta Ana; el primero de una vara, y los dos de siete quartas. En el segundo querpo S*an* Pedro Alcantara, el seráfico D*octo*r S*an* Buenaventura y S*an* Luis Obispo. En el tercero S*an* Franc*is*co Solano, y San Pedro Regalado; todos de siete quartas. Yten en el remate del colateral la ymprec*io*n de las llagas de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* F*rancisco* de dos varas; todas estas ymagenes estan doradas y estofadas."

Fuente: AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.

II. Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en el siglo XVIII. Análisis interpretativo

II. 1 La vida en la misión

En 1787 fray Francisco Palou publicó la vida de fray Junípero Serra.[1] Aunque la mayor parte de la obra se concentró en la actividad desplegada en las misiones de California desde 1767, Palou dedicó los primeros capítulos a la formación de Serra en Mallorca —de donde ambos eran originarios— y al desarrollo de su vocación apostólica; reseñó el viaje a México y describió de manera concisa los ocho años que pasaron en la Sierra Gorda. De acuerdo con la biografía, Serra y sus discípulos —entre los que se encontraba el mismo Palou— llegaron a Nueva España a finales de 1749 y se incorporaron al colegio apostólico de San Fernando de la ciudad de México en enero de 1750. Pocos meses después se les asignó como destino la conversión de los pames. Los ocho misioneros, encabezados por fray Junípero, se hicieron cargo de los pueblos de Jalpan, Tilaco, Tancoyol, Concá y Landa a mediados de aquel año.[2]

Tras resumir el proceso de fundación iniciado en 1744 y aludir a las dificultades que habrían impedido el afianzamiento de las misiones durante los primeros seis años, Palou dejó constancia de que fray Pedro Pérez de Mezquía había redactado unas instrucciones para el régimen espiritual y temporal de los pueblos. Tal y como las reseñó se trataba de un conjunto de principios básicos sobre los que se debía desarrollar el proceso de adoctrinamiento. Las concretas medidas que Pérez de Mezquía consideró necesario implementar revelan en qué medida las estrategias de evangelización estuvieron claramente vinculadas al desarrollo económico de los pequeños poblados y a la consolidación de sus estructuras sociales.[3] Palou recordó que el fraile había dispuesto que:

[1] La obra de Francisco Palou, *Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre fray Junípero Serra*, fue publicada en 1787.
[2] *Ibid.*, pp. 17-23.
[3] Sobre la vida en las misiones en sus aspectos económicos y espirituales es importante considerar el estudio de María Teresa Álvarez Icaza, *Indios y misioneros en el noreste de la Sierra Gorda durante la época colonial*, pp. 123-195.

Para conseguir el deseado fin del fruto espiritual, [...] se procurase el bien temporal de aquellos Indios Pámes, pues faltando éste no podrían hacer pie en el Pueblo ó Misión, ni asistir á la Misa y cotidiano rezo, porque les seria preciso ir dispersos vagueando en solicitud de comida y vestuario. Para evitar esto, encargó su Padre que los Paternidad Misioneros solicitasen por medio del Síndico, á cuenta del Sínodo anual que les daba *Su Majestad* para su manutencion (agregando á él la limosna de las Misas que se les encomendasen) herramientas y demás útiles necesarios para poner en corriente alguna siembra, como también algunas Bacas, Bueyes, y demas ganado, para que del fruto de éllo se mantuviesen de comunidad, como se practicó al principio de la Iglesia.[4]

Así, la consolidación de una economía de autoabastecimiento debía ser el punto de partida para retener a los indígenas nómadas que, de acuerdo con los misioneros, los pobladores y las autoridades, permanecían salvajes como fieras en los cerros.

De manera paralela, de acuerdo con Palou, Pérez de Mezquía había formulado también un esquema con el que buscó regular el tiempo y las actividades en la misión. Los frailes debían obligar a que:

cada dia al salir el Sol se congregasen en la Iglesia al son de campana todos los Indios é Indias grandes, así Gentiles, como Neófitos, sin faltar alguno: Que uno de los Padres rezase con ellos las oraciones y texto de la Doctrina Christiana, y les explicasen en castellano los Misterios mas principales, practicando lo mismo por la mañana (luego que los grandes saliesen) y por la tarde antes de ponerse el Sol, con los Niños y las Niñas que tuviesen de cinco años para arriba de edad, sin permitir que ninguno faltase á este santo exercicio.[5]

A través de la regulación de las actividades se debía controlar la vida en la misión. Después del alba a la instrucción religiosa seguía el trabajo en el campo; entretanto los niños asistían a la doctrina por la mañana y por la tarde. Podría decirse entonces que el “régimen temporal” estuvo encadenado al “régimen espiritual” a través de una secuencia continúa entre rezar y trabajar. Aún más, fray Pérez de Mezquía dispuso que el misionero debía estar pendiente de las necesidades materiales y espirituales, pero sobre todo debía vigilar la práctica sistemática

[4] *Ibid.*, p. 27.
[5] *Ibid.*, p. 26.

de la rutina. Esta sería la clave para convertir a los indígenas en fieles súbditos de ambas majestades —Dios y el rey—.

Ahora bien, Palou ofreció un testimonio de la manera en que, a partir de 1750, estas medidas generales fueron implementadas. Por una parte, señaló que con fray Junípero a la cabeza los misioneros procuraron, desde el principio, inducir prácticas agrícolas y ganaderas, de tal modo que:

> en breve tiempo se empezó á lograr alguna cosecha, que cada año se iba aumentando, y diariamente se repartia despues de haber rezado la Doctrina; y quando estas á expensas de exquisitas diligencias y bendiciones del Cielo fueron creciendo, y eran tan abundantes que sobraba para la mantencion de todos, se instruyó á los Indios, vendiesen (por direccion de los Padres Misioneros) las semillas sobrantes; con cuyo valor, se compraron mas yuntas de Bueyes, se aumentó la herramienta y demás necesario para las labores.[6]

El desarrollo de un intercambio comercial básico permitió, de acuerdo con el cronista, la adquisición de productos de la región y la compra de insumos en la ciudad de México, principalmente textiles. También relató cómo se procuró instruir a las mujeres y a los niños en la elaboración de manufacturas sencillas para el consumo interno del pueblo. Un panorama análogo ofreció el informe presentado en 1758 por los frailes que estaban a cargo de las cinco misiones. Por entonces, las actividades agrícolas y ganaderas ya producían bienes de comunidad suficientes para la manutención de los pueblos, además de que muchos indígenas cultivaban sus pequeñas parcelas y contaban con algunos animales.[7]

Así, poco a poco, se habría logrado la prosperidad económica y la estabilidad de la población; al mismo tiempo se habría conseguido, según la opinión de Palou, "que los Naturales se civilizasen mas cada dia, aficionandose á hacer sus particulares siembras de Maiz, Chile, Frixol, Calabaza", apartándose "todos de la ociosidad en que se habian criado".[8] Otro claro indicio de la prosperidad alcanzada por los pueblos surge de los inventarios de las visitas de 1762 y 1770 en los que, además de registrar los conventos, las iglesias, sus retablos, la gran cantidad de pinturas y los ajuares de las sacristías, se describieron con precisión las trojes de comunidad y los sistemas de riego, se detallaron los sembradíos y se contabilizó el

[6] *Ibid.*, p. 33.
[7] *Vid. supra* nota 229.
[8] F. Palou, *op. cit.*, p. 33-34.

ganado.[9] En síntesis, tal y como lo había indicado fray Pedro Pérez de Mezquía en las instrucciones, a través de la regulación estricta de la vida, los misioneros intentaron sustraer a los indígenas de la vida nómada y retenerlos en el pueblo, con el fin de transmitir de manera rutinaria y sistemática la doctrina.

En igual medida, a partir de 1750, se implementaron una serie de estrategias concretas con las que los frailes pusieron en práctica las directrices del "régimen espiritual" delineado por fray Pedro Pérez de Mezquía. En principio, si bien las instrucciones señalaron que la doctrina debía ser transmitida en castellano, los misioneros procuraron aprender la lengua nativa, utilizando como maestro a "un indio mexicano que se había criado entre los pames." Sobre todo, Palou insistió en que:

> conseguido tan importantísimo medio para el adelantamiento espiritual, [fray Junípero] traduxo en el idioma Páme las oraciones y texto de la Doctrina, de los Misterios mas principales, y asi se empezó á rezar con los Indios, y alternando por dias, en que se hacia tambien en Castellano, con lo qual en breve tiempo se impusieron en los Misterios de nuestra Santa Fé, y empezaron á confesar en su lengua, y á comulgar, cumpliendo anualmente con los preceptos de la Santa Iglesia.[10]

Más o menos franqueada la barrera del idioma, según Palou, los misioneros asumieron que la prédica constante a través de la palabra y la imagen sería el medio más poderoso para la conversión de indígenas a quienes se consideraba "fieras salvajes" o, en el mejor de los casos, "bárbaros infieles".

Ahora bien, sobre la base de esta valoración, hacia mediados del siglo XVIII, las autoridades, los pobladores y los religiosos asumieron que sólo mediante la distinción de los grupos indígenas podría someterse la naturaleza indomable de los habitantes de la región. En 1740 Jerónimo de Labra había reconocido de manera general a los pobladores originarios de la Sierra Gorda. Identificó dos pueblos, los pames y los ximpeces, a los que juzgó "pacíficos" y "dóciles", además de "aplicados al trabajo y al comercio con los españoles". Por el contrario, señaló a los jonaces como un pueblo belicoso y hostil cuya "veleidosa inconstancia no les permitía

[9] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 336f-417v. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, s/f. "Inventario de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. 1770".

[10] F. Palou, *op. cit.*, pp. 28-29.

poblazón fija." Calificados como perversos, ociosos, habituados a comer del sudor ajeno, desde la perspectiva de Labra eran irreductibles.[11] Poco después, y a partir del reconocimiento de la región emprendido en 1743, José de Escandón evaluó las circunstancias para la fundación de las cinco misiones entregadas al colegio apostólico de San Fernando y llegó a una conclusión semejante: "estos indios son de la nación pame, nada escabrozos, de genios dóciles y aplicados a trabajar, como lo evidencia el que muchos de ellos tienen sus cabalgaduras para sus negociaciones, porque andan vestidos y siembran sus sementeras, en las que cogen competente maíz para su manutención."[12] De acuerdo con la apreciación, sólo a través de la labor continua de los misioneros, los pames podrían convertirse y vivir congregados en policía, de manera racional, dada su naturaleza pacífica, su disposición para las actividades agrícolas y ciertos indicios de "humanidad" —como el andar vestidos—.

Una imagen semejante surge del testimonio de un misionero. Fray Juan Guadalupe Soriano —del colegio de San Francisco de Pachuca, destinado a la misión de San José de Fuen Clara (Xiliapan) durante la década de 1760— escribió un tratado sobre las lenguas pame y otomí. Su intención era allanar la prédica y la transmisión de la doctrina. En consecuencia, además de tratar de describir y sistematizar la lengua, elaboró un vocabulario comparado. También caracterizó a los pames, con el fin de facilitar la labor de los misioneros que se enfrentaban a una tarea tan compleja. Según Soriano no sólo el idioma fue la barrera, el misionero debía enfrentarse con la naturaleza de los indígenas. Señaló:

> El genio de esos indios y de todos los de America es indefinible, pues el que los trata mas los conoce menos. El tratar con ellos es un lento y dilatado martirio […] Como son ignorantes son muy maliciosos. Los varones por lo común son muy flojos y sólo les agrada andar por los montes como fieras y por eso repugnaron tanto nuestra doctrina […] Los hombres son ingeniosos y hábiles pues en breve aprenden cualquier cosa. Las mujeres son muy limpias, hábiles y trabajadoras. Hacen mantas muy pulidas, buenos huipiles, petates y petaquitas muy curiosas […] El trabajo mayor es la dificultad del idioma y ser preciso y

[11] Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711. Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo precedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas" (30 de junio de 1740).
[12] AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

necesario el saberlo así para el ministerio de la predicación como del mas preciso que es el de la administración del santo sacramento de la penitencia.[13]

Además, Soriano anotó algunos rasgos generales. De manera muy breve describió sus viviendas, la forma de vestir y enumeró algunos de sus alimentos básicos. Sin embargo, advirtió sobre la naturaleza de los indígenas; es decir, se interesó en diversos aspectos de su cultura. Reconoció que eran trabajadores, aunque proclives al ocio, la vagancia y la malicia. También señaló su ingenio y habilidad para aprender con rapidez. Al destacar ciertas ceremonias a las que comparó con los "mitotes" castellanos —especie de bailes acompañados de tambores y pitos—, reparó en su religiosidad —si bien previno que todavía eran muy inclinados a la idolatría— y puso atención en sus rituales.[14] En consecuencia, aunque el balance siempre fue negativo, la atenta observación de aquello que los misioneros y las autoridades consideraron como las posibilidades y los límites de los pames pudo constituirse en el fundamento de la estrategia misional. Sin duda el principal énfasis de Soriano estuvo en los inconvenientes derivados de la comunicación. Su diagnóstico se condice con la experiencia relatada por Palou y documentada por los frailes en sus informes durante las décadas de 1750 y 1760. Los misioneros debían sortear el problema que representaba transmitir la doctrina en español a los indígenas, además de enfrentar las dificultades para aprender el idioma nativo.

[13] Juan Guadalupe Soriano, *Tratado del arte y unión de los idiomas otomí y pame; vocabularios de los idiomas pame, otomí mexicano y jonás*, pp. 95-96. La obra de Soriano no fue publicada en su época y el manuscrito se conserva en la Biblioteca Benson de la Universidad de Texas en Austin.
[14] *Ibid.*, pp. 96-97.

II.2 La estrategia misionera: el sermón, la imagen, la música y la representación

Francisco Palou dejó testimonio de los medios utilizados en las misiones para sortear las barreras del idioma. Si bien los frailes procuraron aprender el pame y traducir a esta lengua parte de las oraciones y el texto de la doctrina, la prédica pastoral se apoyó en la interrelación con otros recursos. Según el relato de Palou todos los días, muy temprano, antes de iniciar las tareas, reunían a los indígenas para el catecismo. Las visitas de 1762 y 1770 dejaron constancia de que aquella prédica cotidiana se realizaba en el atrio, junto a la portada de la iglesia. De tal manera que, podría decirse que el mensaje verbalizado, quizá parte en pame, parte en español, se hacía frente a un discurso visualizado que, al igual que la prédica, conjugaba la doctrina con la práctica devocional y la narrativa didáctica. Así, la palabra buscaría fijarse a través de su vínculo con la imagen.

Además de las "fervorosas prédicas" cotidianas, los misioneros que estuvieron al frente de los pueblos a partir de la década de 1750 implementaron prácticas religiosas en las que se fusionaron la palabra, la música, la imagen y algunas formas de dramatización. Francisco Palou narró cómo fray Junípero:

> Para radicarlos en la Fé, que habian recibido, é instruirlos en la Religion Católica, los impuso en todas las festividades del Señor, y de la Santísima Virgen nuestra Señora, como asimismo de las de los Santos, para lo qual les ponia quantos medios é inventivas le hacia idear su Apostólico zelo [...] En todas las festividades de Jesuchristo y de Maria Santisima, se celebraba Misa cantada, y en ella predicaba [...] explicando el Misterio y la fiesta del dia, y en las mas principales precedia la Novena, á que asistia todo el Pueblo.[15]

Por ejemplo, en Navidad se cantaba la calenda y, después de la misa de gallo, los niños representaban en un "devoto coloquio" el nacimiento, "una parte en

[15] F. Palou, *op. cit.*, p. 29.

lengua castellana y otra en pame".[16] De acuerdo con la descripción de Palou, la "viveza" de la representación habría permitido que los indígenas comprendieran el "gran misterio" y se "aficionaran" rápidamente a él.[17] Durante la cuaresma, además de los sermones, todos los viernes se rezaba y se dramatizaba el vía crucis.[18] Con tal fin se había hecho en una "loma fuera del pueblo y a la vista de la iglesia" un calvario. Durante la procesión el misionero cargaba la cruz y de regreso en la iglesia "concluía la función con una tierna plática de la Pasión del Señor".[19] La integración de los recursos visuales y dramáticos se intensificaba de manera notable durante la liturgia de Semana Santa.

> El domingo se hacia la Procesión de Ramos, y asi en este dia, como en los siguientes se cantaba la Pasion, (haciendo uno dos Papeles, porque no eramos mas de dos) y tambien los Maytines y el Triudo: El Jueves se colocaba el Depósito en el Monumento, y tanto en este dia como el Viernes y el Sábado se practicaban todas las demás ceremonias y formalidades de costumbre. A mas de ésto se añadian varias Procesiones que acababan con algun Sermon ó Plática. El Jueves despues de haber labado los pies á doce Indios de los mas viejos, y comido con ellos, predicaba el Sermón de Mandato, y á la noche hacia la Procesion con una Imagen de Christo Crucificado con acompañamiento de todo el Pueblo.[20]

Así, la celebración del "triudo pascual" —el tiempo comprendido desde la tarde del jueves santo hasta la madrugada del domingo de pascua— se convertía en un ejercicio didáctico sobre los tres grandes misterios: la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo. Iniciaba con el montaje del monumento —una estructura

[16] "Kalenda: Se llama la lección del Martyrológio Romano, en que están los Santos y fiestas pertenecientes al día. Léese en el choro cada día lo que toca al siguiente, y se canta con gran solemnidad la Vigilia de la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo. Latín. Lectio Martyrologii. ESTABLEC. DE SANT. Catalog. de los Maestr. cap. 5. En el libro de Kalenda, que cada día se lee en el choro, tienen la memoria de muchas cosas antiguas de la Orden. Calenda: s. f. Llámase así la leccion del martirologio romano, en que están escritos los nombres y hechos de los Santos, y fiestas pertenecientes al dia. Lectio martyrologii." *Diccionario usual*, 1780. Nuevo diccionario histórico del español. *Diccionario de Autoridades* - Tomo IV (1734). [en línea]. <http://web.frl.es/DA.html> [Consulta: 12/04/2018]. F. Palou, *op. cit.*, pp. 29-30.

[17] F. Palou, *op. cit.*, pp. 29-30.

[18] Sobre la práctica devocional del vía crucis en Nueva España y su vínculo con los franciscanos es fundamental el trabajo de Alena Robin, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México. Arte, patrocinio y sacralización del espacio*, publicado en 2014.

[19] F. Palou, *op. cit.*, pp. 30-31.

[20] *Ibid.*, p. 30.

semejante a un retablo que se colocaba frente al altar o en el crucero de la iglesia y representaba tanto la institución de la eucaristía como el mismo sepulcro de Cristo—.[21] Por lo general, sólo incluía imágenes de ángeles en adoración además de velas encendidas. Proseguía con el rito del lavatorio de los pies y culminaba con la procesión del crucificado. Sobre todo, entre el viernes y el domingo, las imágenes, en relación con la prédica y la liturgia, tuvieron un papel central. De acuerdo con Palou:

> El Viernes por la mañana predicaba de la Pasión, y á la tarde se representaba con la mayor viveza el descendimiento de la Cruz, con una Imagen de perfecta estatura, que para el efecto se mandó hacer de goznes; y predicando de este asunto con la mayor devocion y ternura, se colocaba al Señor en una Urna, y se hacía la Procesion del Santo Entierro. Poniase despues en un Altar que para este efecto se hallaba preparado, y á la noche se hacia otra Procesion de nuestra Señora de la Soledad, que se concluia con una Plática de este asunto. El Sabado se hacian todas las ceremonias pertenecientes á este dia, se bendecia la Fuente, y bautizaban los Neófitos que habia instruidos y dispuestos para ello. El Domingo muy de mañana salia la Procesion de Jesus resucitado, la qual se hacia con una devota Imagen del Señor, y otra de la Santísima Virgen, y vueltos á la Iglesia se cantaba Misa, y predicaba el V*enerable* Padre de este Soberano Misterio.[22]

Del relato surge que los sermones, las oraciones y el uso de las imágenes se encadenaban de manera alternativa. En igual medida, la procesión —como una especie de ritual dramatizado— transformaba el espacio del pueblo en el escenario del culto. En particular, durante la ceremonia del descendimiento y el entierro —representada con la "mayor viveza" según el testimonio— la imagen tuvo un papel protagónico. Los inventarios de 1762 y 1770 confirman la narración de Palou, la

[21] "Monumento: Llaman assimismo el túmulo, altar o aparato, que el Jueves Santo se forma en las Iglésias, colocando en él, en una arquita a modo de sepulchro, la segunda hostia que se consagra en la Missa de aquel día, para reservarla hasta los Oficios de Viernes Santo, en que se consume. Hácese en memoria del tiempo que Nuestro Redentor Jesu Christo estuvo en el sepulchro. Latín. Monumentum. SIGUENZ. Hist. part. 3. lib. 4. disc. 21. Una es el monumento que se hace en esta Iglésia, para celebrar la memória de nuestra Redención el Jueves y Viernes Santo, y encerrar el Santo Sacramento. NIEREMB. Var. ilustr. Vid. de S. Luis Gonzaga, §. 7. Un Jueves Santo le ordenó el Sacristan que estuviesse cerca del monumento, para despabilar las velas y hachas que ardian delante del Santíssimo Sacramento." *Diccionario de Autoridades* - Tomo IV (1734). [en línea]. <http://web.frl.es/DA.html> [Consulta: 12/04/2018]

[22] F. Palou, *op. cit.*, pp. 30-31.

misión de Jalpan contaba con una escultura articulada de Cristo, de tamaño natural, con su correspondiente urna. Es probable que las características de las imágenes contribuyeran al efecto de "viveza" referido por el fraile. Los visitadores describieron en detalle los elementos que formaron parte de aquellas escenificaciones. En la capilla del Santo Entierro encontraron una urna, "bien moldurada tallada y dorada con el adorno de ocho christales grandes romanos", con "una colcha de color entre morado, y encarnado con flores blancas y azules, con punta de plata fina de mas de quatro dedos de ancha"; asimismo describieron "la ymagen de el S*eño*r de el S*an*to Sepulchro de mas de dos varas" (167 cm) y "su cama corresp*ondien*te sabanas, almoadas et*céter*a". Además, señalaron que en el retablo, dentro de un nicho se encontraba la cruz "de madera pintada de verde y dorada" y al pie de ella "la Virgen de los Dolores de dos varas de alto" (167 cm), con "su vestido interior de lienzo con encaxe corresp*ondien*te en los puños tunica de lampazo carrnesi de China, y galon de oro fino. [...] Manto de capichola azul con punta de oro fino toca y camisa de estopilla. Pulseras, y gargantilla de perlas fingidas;" además de una daga y el "resplandor de plata con piedras de Bohemia."[23]

La capilla del Santo Entierro en la misión de Landa, fue igualmente rica en imágenes. "Una hurna dorada con diez y ocho christales como de media vara poco mas o menos [41 cm]" contenía la talla, posiblemente articulada, de Cristo. Se anotaron también "su colchon de piquin blanco lleno de algodon; sus dos sabanas de Bretaña, con encaxe fino de tres dedos de ancho, tres almuadas de algodon [...] una colcha de persiana carmesi, con sus flores y punta de oro". Junto a la urna con el Cristo, en 1770 se registró una escultura de vestir de "N*uestra* S*eño*ra de la Soledad de dos var*a*s [167 cm] con su resplandor de p*la*ta y piedras de Boemia: el vestido de capichola labrada, y el manto de yden lisa con punta de p*la*ta fina: el cingulo de tela, toca, camisa y naguas de Bretaña."[24]

A través de una observación de Palou es posible vislumbrar las intenciones comunicativas de los misioneros, fundadas en la relación entre las características de las imágenes y sus funciones retóricas. El fraile subrayó la eficacia del recurso: "Con tan devotos exercicios, no pudo menos que imprimirse una tierna

[23] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10. Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[24] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.

y grande devocion en aquellos Neófitos."[25] Agregó que la celebración de la Semana Santa en la misión de Jalpan se habría convertido en un punto de referencia para los habitantes de la región, en virtud de los recursos desplegados; de tal modo que "corriendo la voz por los Pueblos de las cercanias que habitaban Españoles, venian estos á practicar lo mismo, atrahidos de lo que oian decir de la devocion de aquellos Indios; y luego que lo experimentaron, se acostumbraron á concurrir todos los años, mudandose á la Misión, hasta que pasaba la Pasqua."[26]

La festividad de Corpus Christi también se transformó en un ejercicio pedagógico. Los recursos desplegados convertían el espacio arquitectónico del atrio-cementerio en el escenario del ritual. Una vez más, mediante la crónica del acontecimiento, Palou reveló las intenciones de los misioneros: ellos procuraron inculcar la doctrina a través de la práctica devocional. Con tal fin, los instruían:

> á que preparasen y adornarsen con enramadas el camino por donde habia de transitar la Procesion del Corpus: formabanse quatro Capillas con sus respectivas Mesas, para que en ellas posase el Señor Sacramentado, y despues de cantada en cada una la correspondiente Antífona, Verso y Oracion, se paraba un Indio (de corta edad) que recitaba una Loa al Divino Sacramento (de las quales, dos eran en Castellano, y las otras dos en el idioma Páme, nacional de ellos) que enternecian y causaban devocion á todos; y restituidos á la Iglesia, se cantaba la Misa, y se predicaba el Sermon de este Sacrosanto Misterio.[27]

Un testimonio material de este espacio, adecuado para el escenario de la función litúrgica, se conserva en la misión de Tancoyol. El gran atrio, con sus bardas "coronadas de jarras, masetas, y piramides" conserva las dos capillas posas que, según los visitadores de 1770, se destinaron a las celebraciones de Corpus. A partir de la descripción de Palou es posible imaginar que las enramadas —como escenografía— lo transformaban en un jardín por el que, al compás de los cantos y las oraciones en castellano y pame, transitaba la procesión. Tras el ejercicio devocional, al ingresar en la iglesia a través de una portada concebida como una metáfora del paraíso la prédica consolidaba el mensaje.

Los inventarios de 1762 y 1770 documentaron la extraordinaria abundancia de imágenes y fray Francisco Palou dejó testimonio de su uso no sólo los días

[25] F. Palou, *op. cit.*, p. 31.
[26] *Idem*.
[27] *Ibid.*, pp. 31-32.

festivos. Recordó que además de celebrar el día de la Inmaculada, todos los domingos por la tarde se rezaba la corona a la Madre de Misericordia y se concluía con el alabado o el canto de los gozos. En particular, señaló que con el fin de que la devoción se afianzara fray Junípero había pedido

> […] de México una Imagen de bulto de la dulcísima Señora, que puesta en sus andas, la sacaban en Procesion por el Pueblo todos los Sabados en la noche, alumbrando con faroles, y cantando la Corona. Luego que entraba en la Iglesia se cantaba la *Tota pulchra es Maria*, que traduxo este su amante Siervo en Castellano, y que aprendieron y entonaban con mucha solemnidad los Indios, causando á todos gran ternura, principalmente aquel verso: *Tú eres la honra de nuestro Pueblo*, con lo qual les quedó una ardiente devocion á la clementísima Madre.[28]

En el inventario de 1762 los visitadores registraron en el presbiterio de la iglesia de Jalpan una imagen de "la Purissima Concepcion como de media vara [41 cm] en sus andas esttofadas y doradas con su corona ymperial de platta que sirve para sacar el Rosario los sabados."[29] Así, la imagen, la procesión, las oraciones, la música y el canto se convertían en un ejercicio persuasivo que en la repetición y en el efecto retórico fundaba su eficacia.

Por último, Palou dejó un testimonio a través del que es posible deducir la importancia que entre 1750 y 1770 tuvieron las imágenes como un recurso central para la consolidación del "régimen espiritual" de los pueblos misioneros. Según el fraile el celo apostólico y la rigurosa observancia del culto divino habían movido a fray Junípero a construir "aquella suntuosa Iglesia […] en la Mision de Santiago de Xalpan" y a procurar que su sacristía estuviera ricamente provista de imágenes, muebles, menaje y ornamentos.[30]

Las cinco misiones tuvieron iglesias cubiertas de retablos, esculturas y pinturas. Sin embargo, los inventarios de las sacristías parecen aún más sorprendentes. Al recuento de las vestimentas sacerdotales, los vasos sagrados y los muebles se sumó la enumeración de las esculturas y las pinturas. Por ejemplo, la sacristía de Jalpan contaba con ocho lienzos de una vara (83.5 cm) con las imágenes de Santo

[28] *Ibid.*, p. 32.

[29] AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el s*eñ*or d*o*n Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al exc*elentisi*mo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 370f-370v.

[30] F. Palou, *op. cit.*, pp. 323-324.

Domingo, San Francisco, San José, San Antonio, San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Gertrudis y Santa Rita. También se apuntaron un lienzo de la Virgen de los Dolores de una vara (83.5 cm) y otro de la Virgen de la Luz de vara y media (125 cm). Además, en el registro aparecen "quatro quadros de seis quartas (124.8 cm) de las llagas" —posiblemente una estigmatización de San Francisco—, San Buenaventura y los venerables María de Jesús de Ágreda y Raymundo Lullio". En total el espacio contaba con catorce lienzos de alrededor de un metro, además de otros más pequeños. También, aparecen registradas las imágenes procesionales, aquellos elementos que formaron parte de los ejercicios piadosos descritos por Palou: "un Santiago de vulto en su caballo con su espada de plata en sus andas arqueadas" y "un Jh*esu*s de Nazareno con la cruz aquestas de media vara con su tunica de Damasco morado y peaña" y la "cueva" del nacimiento, junto con "un Sagrario tallado y dorado" que formaba parte del monumento del jueves santo, "con su cortina de terciopelo encarnado".[31] En la sacristía de Landa, además del gran lienzo con el triunfo de la Purísima Concepción, que cubría por completo la pared, había dieciséis cuadros de entre 100 y 167 cm.[32] Aún más, es posible identificar que un paso de la pasión, formado por cuatro esculturas, se encontraba en la sacristía de Concá. En ella se inventariaron: "un crusifixo grande como de siete quartas" (145.6 cm) con su baldaquino y tres esculturas de vestir, "una ymagen de S*a*n Juan Evangelista como de una bara" (83.5 cm), una de "Santa M*a*-*ri*a Magdal*en*a de sinco quartas" (104 cm) y otra de "una Dolorosa".[33] En síntesis, tanto el testimonio de Palou, como los inventarios descubren en qué medida el espacio de las misiones se construyó a través de la compleja interacción de imágenes y palabras. Es decir, se concibió como un complejo "dispositivo" retórico creado para convertir —mediante la persuasión— a los "indómitos salvajes" en dóciles y fieles vasallos.

[31] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10. Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.

[32] AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*e*-*si*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.

[33] Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, "Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.

II.3 La preparación del misionero: predicar con imágenes, predicar con palabras. La teoría del arte y la teoría de la imagen religiosa

Durante la segunda mitad del siglo XVII la conciencia de que amplios territorios quedaban todavía sin evangelizar y fuera del dominio de la corona española propició la creación de los colegios apostólicos de Propaganda Fide en Nueva España. Pese a los esfuerzos de las autoridades virreinales y de las órdenes religiosas, el lento y a veces precario avance sobre las fronteras norte y sur, sumado a la persistencia de algunos enclaves que todavía no podían ser completamente controlados, ofreció un panorama desafiante para el resurgimiento del espíritu misionero.[1] Dentro de la orden franciscana, estas circunstancias condujeron a una reflexión crítica sobre la formación de los frailes y sobre los métodos de evangelización utilizados. Un primer impulso para aquella renovación provino de fray Antonio de Linaz, originario de Mallorca, y por entonces residente en la provincia de Michoacán. Con la autorización del general de la orden, fray José Jimenez Samaniego, Linaz fundó en Querétaro el colegio de la Santa Cruz en 1682: la primera casa dedicada en Nueva España tanto a la labor evangelizadora, como a la formación de los misioneros.[2]

Los estatutos aprobados por el papa Inocencio XI dieron a los colegios apostólicos una amplia autonomía desde su fundación. La Santa Sede, a través de la Congregación de Propaganda Fide, únicamente nombró a los prefectos, quienes rendían informes sobre la actividad misionera por períodos de entre siete y diez años. En consecuencia, las comunidades permanecieron fuera de la jurisdicción

[1] David Weber, "Arte y arquitectura, fuerza y temor: la lucha por el espacio sagrado" en Clara Bargellini y Michael K. Komanecky, eds., *El arte de las misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, pp. 3-23.

[2] Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, "Mártires y predicadores. La conquista de las fronteras y su representación plástica", en Esther Acevedo Valdés, Fausto Ramírez Rojas y Jaime Cuadriello Aguilar, eds., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, pp. 50-71. Francisco Morales, "De la utopía a la locura. El Asia en la mente de los franciscanos de Nueva España: del siglo XVI al XIX, en Elisabetta Corsi, ed., *Órdenes religiosas entre América y Asia: ideas para una historia misionera de los espacios coloniales*, México, pp. 75-77.

de la orden franciscana, de modo que los guardianes —es decir, los superiores de cada colegio electos internamente— poseyeron la misma autoridad eclesiástica que los provinciales. Sólo dependían, dentro de la administración de la corona, del Comisario General de Indias.[3] En este marco de relativa independencia, los cuatro colegios fundados en Nueva España entre 1682 y 1733 se caracterizaron por un estilo de vida centrado en la austeridad, la oración y la contemplación; cercano a las "corrientes espirituales" que pugnaban por un regreso a los ideales franciscanos. Sobre todo, se buscaba estimular el vínculo entre la misión evangelizadora y el misticismo que se remontaba a los orígenes de la orden. Sin embargo, los estatutos de 1682 también recalcaron que los colegios debían consolidar la formación de los frailes. Dos materias recibieron una atención particular: el conocimiento de las lenguas indígenas y los métodos de catequesis. Con puntualidad se estipuló: "Que diariamente tengan lecciones y conferencias por dos horas; una después de misa conventual sobre los idiomas indígenas en donde van a misionar; otra después de vísperas sobre métodos de conversión, catequesis e instrucción de los conversos."[4] Por tanto, a través de la actividad desplegada por los misioneros formados en los colegios apostólicos, los franciscanos durante el siglo XVIII intentaron restablecer sus principios, así como revivir el heroico y remoto pasado de los años iniciales de la conquista espiritual.[5] Aún más, consideraron que aquella tarea debía emprenderse sobre la base de una sólida formación y un riguroso entrenamiento.

Al narrar la estancia de fray Junípero Serra y sus discípulos en la ciudad de México, fray Francisco Palou describió la función de los colegios apostólicos. Los frailes destinados a las misiones pasaban en ellos una temporada de preparación intelectual y espiritual.[6] De acuerdo con su testimonio y en consonancia con el espíritu de los estatutos, la formación de los misioneros fue el objetivo central de las nuevas comunidades. Si bien el colegio de San Fernando recibió novicios, los frailes provenientes de España pasaban en él una temporada antes de ser destinados a las misiones. Durante aquel tiempo, el estudio se enfocaba hacia dos áreas

[3] Lino Goméz Canedo, *Evangelización y conquista: experiencia franciscana en Hispanoamérica*, pp. 23-57. F. Morales, *op. cit.*, pp. 75-77.

[4] F. Morales, *op. cit.*, p. 77.

[5] A. Rubial, *op. cit*, pp. 52-53. Antonio Rubial, "Las edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", en José Pascual Buxó y Mario Calderón, eds., *Primeras jornadas de literatura mexicana*, pp. 19-34.

[6] F. Palou, *op. cit.*, pp. 20-23.

temáticas específicas: la teología moral y las técnicas de predicación. Al cumplimiento de las horas canónicas y el estudio individual se sumó un ejercicio de reflexión y entrenamiento realizado en comunidad. Diariamente los frailes y los novicios se reunían en la biblioteca para las "conferencias". Se trataba de una práctica que, a través del intercambio dialéctico, tuvo por objeto entrenar a los frailes en la discusión y en la transmisión de la propia experiencia pastoral. Se elegía el tema con antelación para que todos pudieran prepararse, el lector iniciaba la discusión y escogía a alguien para que defendiera la tesis, entretanto el resto del grupo debía refutar los argumentos. Si bien no se conservó una relación de los temas tratados por los frailes de San Fernando, de acuerdo con los testimonios de otros colegios es posible inferir que las reflexiones se dirigieron hacia la teología moral, la doctrina y la prédica; es decir, la preparación de los misioneros se centró tanto en los contenidos como en las formas de transmitir el mensaje, a partir de un enfoque que conjugó el estudio y la práctica.[7]

Ahora bien, uno de los testimonios más elocuentes, relacionado con la función formativa del colegio de San Fernando, fue su biblioteca. El extenso inventario revela que los frailes dispusieron de un acervo que entre 1739 y 1827 llegó a tener 11.786 volúmenes clasificados en diez facultades —es decir, de cuerdo con diez disciplinas o áreas de conocimiento—.[8] El documento revela cuáles fueron los campos que se consideraron más importantes para la preparación de un misionero y qué autores y obras estuvieron a disposición de los frailes en distintos momentos. Se trató de una biblioteca claramente rica en "Historia eclesiástica y profana", "Predicables, catequistas y retórica sacra", además de "Moral y casuística".[9] Gran parte de los sermonarios, tratados devocionales, hagiografías y textos doctrinales que subyacen en los discursos visuales desplegados en las portadas de las misiones de la Sierra Gorda formaron parte de la biblioteca del colegio de San Fernando; en tal sentido estuvieron a la mano de los misioneros durante su preparación y es posible que se utilizaran en el ejercicio cotidiano de las "conferencias" y en las lecciones.

[7] David Rex Galindo, "Inside the Cloister: Exploring the Life of Fray Junípero Serra in the College of San Fernando", en Steven W. Hackel, ed., *The Worlds of Junípero Serra. Historical Contexts and Cultural Representations*, pp. 87-103.
[8] Maynard Geiger, "The Library of the Apostolic College of San Fernando de México, in the Eighteenth and Nineteenth Century", en *The Americas*, núm. 4, vol. VII, 1951, pp. 425-434.
[9] *Ibid.*, pp. 432-433.

Dentro del rico acervo de libros disponibles en la biblioteca del colegio de San Fernando se encontraba la obra de Juan Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus*.[10] Una parte de la instrumentación del discurso visual como recurso para la evangelización puede explicarse a través de las reflexiones desarrolladas en aquel tratado y resulta tentador imaginar en qué medida sus ideas configuraron las prácticas misioneras. Si bien la intención del libro se dirigió hacia la formulación de un compendio sobre preceptiva iconográfica, los fundamentos de la obra sintetizaron una larga tradición de reflexiones que revela los vínculos entre la teoría del arte y la teoría de la imagen religiosa. Asimismo, el tratado de Juan Interián de Ayala dio un nuevo impulso a las argumentaciones sobre las posibilidades comunicativas derivadas de la interacción entre imágenes y palabras.

En el ámbito de la cultura hispánica, desde finales del siglo XVI, un conjunto de textos demostró que la imagen religiosa fue un tema que excedió el ámbito teológico y doctrinal, en igual medida probó que la imagen artística rebasó el dominio de la teoría y la técnica.[11] Algunos religiosos asimilaron las ideas centrales de la reflexión teórica sobre el arte, al igual que algunos hombres de letras y artistas discutieron problemas acerca de las imágenes sagradas. Unos profundizaron en los vínculos entre pintura y retórica, otros parangonaron la pintura religiosa con la prédica pastoral. En consecuencia, dentro de este fecundo intercambió, a partir de las últimas décadas del siglo XVI, la condición liberal de la pintura fue afirmada tanto por los primeros teóricos del arte como por los predicadores.[12] Los efectos de aquellas reflexiones iniciales se extendieron y refinaron durante la primera mitad del siglo XVII. Algunos clérigos y teóricos del arte insistieron en las cualidades discursivas y en la capacidad persuasiva de las imágenes. Por ejemplo, Juan Rodríguez de León Pinelo, presentó a San Pablo como el modelo de orador y señaló que, a imagen y semejanza del apóstol, los predicadores debían acercarse a distintas disciplinas. Además de dominar el *trivium*, señaló que era necesario que tuvieran conocimientos sobre poesía,

[10] Se trata de una obra clave para las discusiones acerca de la función retórica de la imagen religiosa durante el siglo XVIII. Fue publicada en latín en 1730 y traducida al español en 1782. En la biblioteca del colegio de San Fernando se encontraba la edición latina de 1730. Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Ms. 6411, "Catálogo de la Biblioteca del Colegio de San Fernando de Propaganda Fide", f. 425.

[11] Javier Portús, "Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro", en José Riello, ed., *"Sacar de la sombra lumbre". La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, pp. 21-31.

[12] Juan Luis González García, *Imágenes sagrada y predicación visual en el siglo de oro*, p. 222.

música, arquitectura y pintura. La poesía era necesaria para exornar el discurso y mover el ánimo, la música para templar el espíritu y la arquitectura para juzgar y entender el arte de construir. La pintura —considerada como un arte liberal, fundada en actos interiores, producto del intelecto y de la imaginación— por su "elocuencia" era imprescindible para el orador sagrado.[13] Insistió en que aunque no era necesario que el predicador "exercite" la pintura: "parecerá bien q*ue* la entienda, usando los terminos del Arte, quando importare a la exornacion de los lugares [...] La experiencia dize, lo q*ue* la pintura mueve [...] Y no es la mayor hazaña de la Pintura, si ha convertido como si predicara, y ha enseñado como si reprehe*n*diera."[14]

Pocos años antes el pintor Vicente Carducho retomó de la teoría del arte del siglo XVI el vínculo entre retórica y pintura y señaló que el fin de ambas era instruir, deleitar y conmover. En particular enfatizó que la pintura religiosa debía tratar con decoro y decencia los temas "como lo hacen los Predicadores y Escritores".[15] De esta manera asimiló la función comunicativa de las imágenes con la función comunicativa de la prédica. Por su capacidad para conmover y transmitir conceptos recordó que la Iglesia mandaba "el uso de las santisimas imagenes". Enfatizó "que por este medio, como por lenguaje comun y claro, y como por libro abierto se declara y da a entender mas propiamente, en especial a mugeres y gente idiota que no saben, ó no pueden leer."[16] Al respecto añadió el testimonio de fray Diego de Valadés acerca de cómo los evangelizadores del nuevo mundo predicaban y daban a entender la doctrina con pinturas.[17] Aún más Carducho —a partir de la paráfrasis de San Juan Damasceno— sostuvo que "el Espíritu Santo socorrio la flaqueza humana con el milagroso medio de la Pintura, que en un mismo instante nos muestra y haze capazes de lo que por lectura gasta mucho tiempo."[18] En consecuencia, creyó que era una vía para la manifestación de Dios y recordó que "por medio de la Pintura ha pretendido la santa Madre Iglesia, se convierta la criatura a su Criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas Imagenes, y otros actos de devocion."[19]

[13] Juan Rodríguez de León Pinelo, *El Predicador de las gentes San Pablo*, fs. 12v-14v, 63v-66v y 69v-73v. J. L. González García, *op. cit.*, p. 120.

[14] J. Rodríguez de León Pinelo, *op. cit.*, fs., 69-72.

[15] Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura*, fs. 58v y 113v.

[16] *Ibid.*, f. 120.

[17] *Ibid.*, f. 120v.

[18] *Ibid.*, f. 120.

[19] *Ibid.*, f. 33v.

Una década más tarde, Francisco Pacheco insistió en asemejar la práctica de la pintura con la del predicador. Dentro de la argumentación final dedicada en su tratado a la defensa de la condición liberal de la pintura, recordó —a partir de una extensa cita de un escrito inédito del predicador jesuita Feliciano de Figueroa— que:

> se dice con mucho fundamento que esta arte por la execuxión y manifestación de las imágenes sagradas y misterios de nuestra santa fe, en su manera hace lo mesmo que la Sagrada Teología, sirviendo a la Iglesia poderosa y eficazmente. Por esto, la definió San Agustín llamándola arte digna de hombre cristiano que nos lleva al conocimiento "de la verdadera sabiduría"; y, tal vez ha hecho y hace mayores efectos en la conversión de algunas almas que la misma predicación.[20]

De manera audaz, Pacheco parangonó la pintura con la teología y la equiparó con la prédica. Sin embargo, advirtió una ventaja del discurso visual sobre el sermón. A través de una paráfrasis de la *Poética* de Horacio —"*Signus irritant animum demissa per aures quam quae sunt subiecta fidelibus*"— puntualizó: "Las cosas percibidas / de los oídos, mueven lentamente; / pero siendo ofrecidas / a los fieles ojos, luego siente, / más poderoso efecto / para moverse, el ánimo quieto."[21] Así, Francisco Pacheco subrayó el poder persuasivo de las imágenes y sobre todo puso de relieve su capacidad para transmitir emociones.

Sobre la base de la tradición del siglo XVII, en la que la prédica, la teoría de la imagen sagrada y la teoría del arte compartieron intereses y se nutrieron, Juan Interián de Ayala configuró un tratado preceptivo dirigido a la instrucción del "artista cristiano" y a "los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la historia eclesiástica". En consecuencia, fue un compendio de preceptos iconográficos, referencias narrativas, alusiones teológicas y doctrinales útil para quienes predicaron con palabras y con imágenes. Con precisión y rigurosidad asimiló la pintura con la retórica y la poesía; de manera implícita, reafirmó su condición liberal, y comparó el discurso visual con la prédica y la enseñanza de la doctrina. Así el tópico tradicional *ut pictura poesis* —fundamento de la teoría del arte— se transformó también en *ut pictura rethorica*. Puntualizó:

[20] Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 556.

[21] *Ibid.*, p. 254.

> La Pintura […] consiste en la imitacion, se compara con mucha razón á la Oratoria, y á la Poesía. Porque así como la Oratoria, y la Poesía nos ponen las cosas delante de nuestros ojos, así la Pintura nos la representa, y pone también delante de la vista: convienen, pues, mucho entre sí […] con la sola diferencia, que lo que la Oratoria, y la Poesía hacen con palabras, lo hace la Pintura con sus coloridos. Lo que en tanto es verdad, que, segun refiere Plutarco, dixo elegantemente Simónides, *que la Pintura era una Poesía muda, y la Poesía una Pintura que habla*. […] vea el que guste de ello á Hermógenes, Philostrato, Dion Chrisóstomo, y otros. Y quien deseáre enterarse mas á fondo, lea la erudita obra de Francisco Junio *sobre la Pintura de los Antiguos lib. I. cap. 4*.[22]

Así como Juan Rodríguez de León Pinelo había recomendado que el predicador estuviese familiarizado con los elementos generales de la práctica artística, Vicente Carducho, Francisco Pacheco y Juan Interián de Ayala aconsejaron la cercanía del pintor de temas religiosos con los teólogos y los predicadores. El vínculo entre unos y otros puede rastrease en las instrucciones del jesuita Juan Bautista Escardó, desde mediados del siglo XVII, y cien años más tarde, puede inferirse en las técnicas de evangelización desarrolladas por los frailes en la Sierra Gorda. Las iglesias misioneras, sus portadas —concebidas como el fundamento de una estrategia basada en la capacidad persuasiva de las imágenes—, incluso las descripciones de sus retablos son todavía un elocuente testimonio de la asimilación de las ideas resumidas en el tratado de Juan Interián de Ayala.

En la medida que la teoría del arte profundizó en la reflexión sobre el poder comunicativo y persuasivo de la imagen, paralelamente en el ámbito de la práctica religiosa los teóricos de la oratoria sagrada reflexionaron acerca la importancia de la *elocutio* y la *actio* para potenciar la eficacia del sermón. Así se enfatizó en los aspectos teatrales como recurso retórico. El predicador debía imitar la voz y el gesto como el pintor imitaba la naturaleza. A ello se sumó el uso de pinturas y esculturas. El sermón no sólo debía apelar al dominio de las figuras retóricas capaces de transmitir imágenes vivas, sino que tenía que intensificar la visualidad. Entonces la prédica se dirigió a los sentidos y de manera particular a la vista. Se argumentó con insistencia que la *hypotyposis* y la demostración eran los medios más eficientes para conmover el ánimo, en tanto que el fin era instruir deleitando y deleitar instruyendo. "Hacer ver", movía el intelecto a través de los sentidos y permitía hacer visible lo invisible. La reflexión teórica

[22] J. Interian de Ayala, *op. cit.*, t. 1, p. 9.

—derivada de la adaptación de aquellos conceptos centrales de Cicerón y Quintiliano— fue acompañada por la proposición de técnicas y ejemplos. De tal manera que la articulación entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual se transformó en uno de los aspectos más importantes de la retórica sagrada.

El tratado de Juan Bautista Escardó es clave para entender la teoría y la práctica de una forma de predicación que potenciaba ambos medios. Él insistió en la eficacia de la acción conjunta entre imágenes y palabras en los sermones. Apeló a diferentes argumentos tomados de Cicerón y adaptados a la retórica sacra; aún más, recurrió a ejemplos extraídos de sermonarios y, posiblemente, de su experiencia como orador. Por tanto, describió una práctica en la que los recursos visuales fueron un elemento fundamental. En su obra, la importancia dada a la persuasión terminó por enfatizar los aspectos dirigidos hacia el *movere*. En consecuencia, la *elocutio* y la *pronuntiatio* fueron aspectos centrales para la composición del tema. Asimismo, la importancia de la persuasión recompuso el balance entre los tres fines de la retórica —conmover, enseñar y deleitar—. La eficacia de la conversión —la transmisión del mensaje divino— se alcanzaba a través de los sentidos como vía para impresionar las almas. Sobre todo, Juan Bautista Escardó reinterpretó algunos de los aspectos centrales de la retórica de Cicerón: la variedad y la adecuación de los tonos de voz y el uso de figuras y tropos —entre ellos imágenes— fueron los medios más eficaces para conmover los ánimos y persuadir. Así insistía en que:

> Mueven á compassion algunas vezes, ver con los ojos las señales de las heridas, y llagas, que algunos recibieron indignamente, y los vestidos ensangrentados […] Y esta es la causa, que los predicadores algunas vezes para mover mas el auditorio, sacan en el pulpito algunas devotas imagenes en el sermón de la Passion, y en algunos otros de gran mocion. Lo qual para que salga bien, requiere muchos avisos, y no es tan facil como piensan algunos. […] Estos documentos, ó avisos que se han de observar, para que salga bien una acción tan importante, pertenecen á la invencion, disposicion, y elocucion del pedaço de sermon, que sirve para sacar, y mostrar al Pueblo la devota imagen.[23]

De acuerdo con esta observación sugirió una serie de técnicas que permitirían al predicador controlar los efectos retóricos de las pinturas y las esculturas, además

[23] Juan Bautista Escardó, *Rhetorica christiana o idea de los que dessean predicar con espiritu, y fruto de las almas*, f. 343.

de potenciar la acción persuasiva del recurso. El manejo de las imágenes debía estar perfectamente ajustado al tema. En particular, debían ser utilizadas con "fundamento", sobre todo en las prédicas de mayor devoción con motivo de las grandes celebraciones del calendario litúrgico.[24] Asimismo, insistió tanto en el manejo de los tonos de voz como en las inflexiones. Por ejemplo, precisó:

> En el sermon, antes de sacar el Christo, disponga el auditorio, con cosas á proposito dichas con cierto genero de voz, que penetre los corazones, y con tiernos coloquios con Dios, rogando al Señor salga, del Sagrario, y les muestre la cara, ó sus llagas, y espaldas, y lo que cuestan las almas. También hablará con los oyentes preguntandoles, si quieren ver á Christo para pidirle perdon, ó si se lo pidirian, si le viessen salir del Sagrario coronado de espinas, açotado, crucificado, si se postrarian á sus pies; ó exhortandoles, que le salgan á recebir con suspiros, y lagrymas, pues viene á darles la bendicion. Para esto es menester, que el predicador tenga muy en la memoria lo que se ha dicho del modo como se han de hazer los coloquios por modo de Dialogo con varias preguntas, y respuestas. Unas vezes se haran estos coloquios con Christo, ó con la Virgen; otras introduziendo, que Christo habla con el predicador, y le responde.[25]

Escardó indicó que las imágenes debían mostrarse durante el sermón, precisamente después de la invocación y antes del diálogo, además describió el uso de velos que se descorrerían en el momento indicado. Las esculturas, las pinturas o incluso los retablos permanecían ocultos con simples telas o con cortinajes, a manera de "apariencias", un recurso teatral que consistía en descubrir un telón pintado.[26] También era necesario acompañar el artificio mediante enunciados perfomativos que apelaran a la visualidad. Por ejemplo:

> Introducirá tambien que Christo haze algunos coloquios con el pecador, y le dize: Yo soi tu Dios, yo baxé del Cielo para salvarte, mira lo que me cuestas; que te hecho yo, porque no me quieras á mi, sino al pecado? pideme perdon, [...] entonces

[24] *Idem*.

[25] *Ibid*., f. 343v.

[26] "Apariencia, son ciertas representaciones mudas, que corrida una cortina se muestran al pueblo, y luego se buelven a cubrir." Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, p. 77. "Apariencias. p. Las mutaciones y decoraciones que se hacen en el foro del teatro para fingir varias representaciones de objetos. Scœnæ prospectus." Diccionario de la Real Academia 1780, Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea].< http://web.frl.es/ntllet> [Consulta: 18/05/2018]. J.L. González García, *op. cit.*, pp. 242-250.

> hablará con acciones, dandose golpes de pecho, señalando con el dedo las llagas, los clavos, las espinas, besando el Christo abraçandole, dando algunos gritos, y diziendo algunas palabras de grande eficacia: Esto es de fe, Esto es Escritura Sagrada: Rindete alma, rindete a tu Criador [...] si la figura que saca, es de Christo açotado y coronado, como lo mostró Pilatos al pueblo señalará la caña, la cadena la soga, la ropa que levantara para mostrar las espaldas cubiertas de sangre.[27]

La riqueza visual fue acompañada por la variedad de la palabra. Escardó enumeró las figuras del lenguaje que darían intensidad emocional a la prédica y reforzarían la elocuencia. A los diálogos y las exclamaciones era necesario sumar las figuras de "aparato", de "demostración" y de "inflamación". Metáforas, antítesis, apóstrofes, dubitaciones, interrogaciones y etopeyas reforzarían el efecto persuasivo. Durante el siglo XVII la práctica y la teoría de la retórica sagrada enriquecieron las técnicas recomendadas por el jesuita, de tal manera que se transformaron en verdaderos tópicos ampliamente difundidos.[28]

Es probable que fray Junípero Serra, fray Francisco Palou y sus compañeros conocieran la obra del jesuita Juan Bautista Escardó; con él compartían —pese a la distancia temporal que los separaba— la experiencia como predicadores y el origen mallorquí. También es posible que ellos tuvieran en cuenta los elementos centrales del tratado de Juan Interián de Ayala. La abundancia de imágenes, su riqueza formal y temática, junto con los testimonios de la práctica misionera, así lo sugieren. Tanto el tratado de Escardó como el testimonio fragmentario de las misiones de la Sierra Gorda son un indicio de los recursos implementados en la evangelización. El sermón y la transmisión de la doctrina se transformaron en una puesta en escena que excedía la representación, con el fin alcanzar la emoción y la empatía del fiel —en este caso los indómitos indígenas—. Mediante la creación de complejos artificios las imágenes no sólo representaban a Dios, a Cristo, a la Virgen o a los Santos, ellas "cobraban vida en la prédica". Quizá uno de los motivos iconográficos más recurrentes en las portadas y los retablos de las iglesias levantadas a instancias de los frailes del colegio apostólico de San Fernando haya sido la cortina —real o representada—; fue un elemento especialmente recomendado por Escardó, quien lo consideró un recurso tan simbólico como expresivo en el acto de comunicar conceptos y detonar conductas. Las iglesias misioneras de

[27] J. B. Escardó, *op.cit.*, fs. 344-344v.

[28] J. L. González García, *op. cit.*, p. 246.

la Sierra Gorda, sus portadas y sus retablos, prolongaron durante la segunda mitad del siglo XVIII aquella práctica prolijamente teorizada por Escardó y por Interián de Ayala, entre muchos otros. Colores, contrastes formales y tonales, riqueza visual, música, procesiones, autos sacramentales y sermones elocuentemente actuados intentaron hacer de la vida en la misión una experiencia transreal. Fueron concebidos como medio directo para vincularse con hombres y mujeres a quienes se consideraba casi "fieras irracionales", separados por las barreras culturales del idioma. En buena medida las estrategias desarrolladas tuvieron su fundamento en una conceptualización de la retórica que, sobre todo desde el siglo XVII, mantenía una relación compleja con la poética.[29]

Podría decirse entonces que, a través de la recurrencia temática, las portadas y los retablos, como enunciados visuales, hicieron presente algunos de los tópicos más significativos de la doctrina y desarrollaron los elementos fundamentales de la prédica. Resulta claro que funcionaron de manera complementaria con la palabra, al vincular pertinazmente, de manera atractiva y persuasiva, conceptos y emociones. Sobre todo, en la medida que la vida de la misión giraba en torno a la iglesia, a través de una disciplinada rutina, que encadenaba el trabajo, la prédica y la oración, a lo largo del día y durante los ciclos del año, fueron una forma permanente de recordar la doctrina, las narraciones piadosas y los ejercicios devocionales. Junto con ello, la música, la utilización de prácticas derivadas de los autos sacramentales y el manejo de la lengua pame fueron la clave para desarrollar una estrategia de conversión y control que concertó intereses terrenales y espirituales. En síntesis, las portadas y los retablos recordaron los orígenes y la vigencia, durante el siglo XVIII, de la misión evangélica en el Nuevo Mundo. La defensa militante de la fe y el dominio territorial ligaron el cielo y la tierra, también

[29] La tensión entre retórica y poética, en relación con la teoría del arte, ha sido claramente analizada por Juan Luis González García. *Ibid.* pp. 35-140. A través del análisis el autor observó que "Tanto en la España altomoderna como en el resto de Europa, la pujanza insoslayable de la pintura (y la escultura) sagrada sobre los demás géneros acarreó que sus fines persuasivos se extendieran a todas las artes visuales. La pintura, mucho más que un instrumento para el proselitismo, se vio como un medio privilegiado capaz de trasponer la distancia entre el hombre y Dios, tanto en los aspectos cognitivos como en los afectivos de dicha relación. Para el espectador, la experiencia íntima de orar o de escuchar un sermón, en lo que tenían ambos actos de apelación a la imaginativa, a las emociones, a la conmoción de la voluntad, podía ser análoga a la experiencia que podía sentir ante un cuadro piadoso en el que se representara una escena dramática de la vida de Cristo, de la historia bíblica o del martirologio." *Ibid.*, pp. 80-81. Esos son los conceptos que subyace en la estrategia misionera que los frailes adaptaron a las circunstancias de la Sierra Gorda durante la segunda mitad del siglo XVIII.

hicieron evidente la unión de ambas majestades: Dios y el Rey. Unión en la que el dominio territorial y el dominio espiritual fueron las dos caras de la moneda.

Por último, la riqueza formal y la retórica, así como el amplio manejo de alusiones textuales que subyace en los programas, llaman la atención sobre el colegio apostólico de San Fernando y sobre el perfil de los misioneros surgidos de él. Los "sermones visuales" revelan la presencia de elocuentes predicadores, con formación en teología, capaces de integrar la palabra y la imagen en la transmisión de las ideas y demuestran la estrecha y compleja conexión entre arte y cultura letrada, así como entre el arte y las estrategias de conversión. La rápida consolidación del proyecto entre 1750 y 1770 revela que la eficacia del sistema se fundó en el ejercicio regulado de prácticas que fusionaron hábilmente la prédica visual con el sermón y la doctrina. Este mundo construido en el discurso y en el artificio retórico se desvaneció rápidamente cuando sus creadores desaparecieron. La utopía evangelizadora centrada en el poder persuasivo de las imágenes y las palabras —aquel no lugar— se sustentó en la profunda incomprensión de la región y sus habitantes.

Conclusiones. La ilusión se desvanece

Durante los siglos XVII y XVIII el término retablo estuvo asociado tanto con la práctica religiosa como con el teatro y las representaciones dramáticas de distinta índole.[1] Eran parte del "escenario" de la prédica y medio para la evangelización. Los misioneros fueron los actores que enlazaron, a través de la palabra y la liturgia, el espacio celestial figurado en las portadas y los retablos con la realidad de los indígenas. Se trató de una situación compleja, signada por jornadas laborales intensas y por el continuo cruce de intereses entre pobladores, autoridades civiles y eclesiásticas; además marcada por la recurrente incidencia de las pestes que sin duda hicieron de la muerte una experiencia cotidiana. La prédica visual fue un recurso retórico central para la creación de aquel mundo discursivo que enlazó aspectos disímiles y paradójicos de una región con una geografía compleja y con un pasado y un presente —que durante la segunda mitad del siglo XVIII— todavía era altamente conflictivo. Podría considerarse que la estrategia de los frailes del colegio apostólico de San Fernando se dirigió hacia la transformación de una realidad tangible, en una experiencia trascendente que funcionó durante veinte años.

[1] "Retablo, comunmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devocion, y por estar en la tabla y madera, se dixo retablo. Algunos estrangeros suelen traer una caxa de titeres, que representan alguna historia sagrada, y de alli les dieron el nombre de retablos. Al que tiene muchos trabajos, suelen dezir que es un retablo de duelos. Y podia tambien averse dicho retablo de retraer, porque retrae, y retrata las figuras de la historia." Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, f. 10v. "Retablo. s. m. El retrato en tabla, o el conjunto y agregado de figuras, pintadas o corporeas, representativas en la misma matéria, de alguna histôria o sucesso. Covarr. dice que viene de tabla y la particula Re; aunque tambien, es de parecer que pudo decirse del verbo Retraher, porque retrahe y retrata las figuras de la historia. Latín. Tabula variis imaginibus depicta. CERV. Quix. tom. 2. cap. 26. Pendientes estaban, todos los que el retáblo miraban, de la boca del declarador de sus maravillas, quando se oyeron sonar en el retáblo cantidad de atabales y trompetas, y dispararse mucha artillería. *Diccionario de Autoridades*, Tomo V (1737) [http://web.frl.es/DA.html / consultado 17 de julio 2018]

En las cinco misiones las portadas y los retablos ampliaron la prédica de la doctrina sobre la base de una retórica visual abundante en la variedad de los motivos, en los artificios formales, en los detalles cromáticos y lumínicos. La profusión y el abigarramiento adquirían sentido a través de las posibilidades semánticas que las imágenes y su ensamblaje abrieron a las múltiples referencias y alusiones construidas diariamente en el discurso verbal. Las imágenes y su atractivo sensorial permitían articular de manera encadenada una amplia gama de narraciones, tópicos emblemáticos, alegorías y conceptos teológicos intrincados. Podría decirse que como hábiles oradores los misioneros entendieron que el lenguaje visual —además de ser directo, atractivo y especialmente eficaz en términos del ejercicio de la memoria—, en su amplitud semántica con respecto al lenguaje verbal, permitía desplegar una técnica de evangelización centrada en el vínculo efectivo entre la palabra y la imagen. Sobre la base de una estrategia retórica fundada en la intertextualidad es posible interpretar —en términos actuales— que ellos exploraron las posibilidades del "pensamiento visual" como una herramienta para penetrar en las culturas de la región.

Así, en la portada de la misión de Jalpan pueden rastrearse dos temas entrelazados: la misión evangélica de la Iglesia y la defensa de la fe. El retablo repetía motivos y glosaba las reflexiones del discurso exterior. La portada de Tilaco giró también en torno a dos cuestiones: un episodio de la vida de San Francisco se transformó en una reflexión sobre el misticismo y la experiencia espiritual. El retablo recreó los motivos y profundizó sobre el ascetismo y la penitencia. Ambos jugaron con alusiones poéticas y artísticas. La portada de Concá presentó otros dos tópicos de meditación entrelazados: la confrontación entre el bien y el mal se convirtió en una metáfora de la misión evangélica como manifestación de la misericordia de Dios. De manera correlativa, el retablo profundizó en el misterio de la encarnación, el plan de Dios y la historia de la salvación. La portada de Tancoyol nuevamente se centró en dos asuntos: el sacrificio redentor de Cristo y el papel de la Virgen y los santos como intercesores de la humanidad. En tanto que el interior de la iglesia y el retablo mayor ampliaron el contenido por medio de una devoción mariana —Nuestra Señora de la Luz— centrada en el tópico de la mediación y el arrepentimiento como vías para el perdón de los pecados. Finalmente, en la portada de Landa se aludió a otros dos temas: la glorificación de María y la defensa de la fe. Una vez más el retablo mayor profundizó en la reflexión, vinculando el misterio de la Inmaculada con la presencia sacramental de Cristo en el sagrario y con la vocación apostólica de los santos como expresión de una Iglesia militante. De tal manera que dentro de las distintas prácticas devocionales, y

sobre la base de su especificidad, las portadas de las cinco misiones pudieron funcionar como los exordios de sermones más amplios, en cuanto a contenidos y funciones, predicados en los interiores de las iglesias. Diariamente y a lo largo del año los mensajes articulados en las portadas y los retablos eran actualizados por el sermón ordinario y las festividades más importantes del calendario litúrgico. Los asuntos se repetían y se renovaban, de tal manera que la palabra guiaba la mirada hacia las esculturas y las pinturas en relación con temas específicos; así como las imágenes recordaban las lecciones doctrinales.

En síntesis, a través del ensamblaje de motivos iconográficos, los frailes desarrollaron sus prédicas y se instituyeron en "intermediarios" entre las "realidades" discursivas de la figuración y la palabra, pero sobre todo tendieron un puente entre la experiencia cotidiana y una experiencia ficcional y transreal transmitida.[2] Podría decirse que fueron personajes mediadores entre ambos espacios. En este juego retórico de múltiples implicaciones entre lo visual y lo verbal se afirmaron las posibilidades y los límites del sistema implementado entre 1750 y 1770 por los frailes del colegio apostólico de San Fernando en la Sierra Gorda. Significativamente, tanto desde el punto de vista económico como religioso —es decir tanto en el gobierno temporal y espiritual de las misiones— los pueblos perdieron cohesión cuando los frailes creadores del sistema —un mundo figurado— fueron reemplazados por clérigos regulares que desconocieron los aspectos clave de la práctica misionera. Los nuevos actores se constituyeron simplemente en los intermediarios de un Dios invisible a través de los sacramentos y en los administradores del arzobispo y el rey —es decir, de la estructura económica y política instituida en la recolección del diezmo—. Cuando los personajes que crearon la máquina discursiva dejaron la escena, la ilusión se desvaneció.

Ahora bien, a partir de estas conclusiones se despliegan múltiples preguntas pendientes y nuevas líneas de estudio. En primera instancia estas observaciones, surgidas del análisis de los conjuntos conventuales y sus funciones retóricas, reclaman también una indagación más profunda sobre la situación de los indígenas de la región a mediados del siglo XVIII, con el fin de problemtatizar la gran distancia que separó a los misioneros de aquellas culturas.[3] La recuperación de aspectos específicos de los pueblos de la región y el contraste de esta información con la imagen que los frailes crearon de los indígenas en el discurso y en las

[2] Juan Luis González García, *Imágenes sagrada y predicación visual en el siglo de oro*, pp. 360-368.

[3] Avances concretos en este campo surgen del trabajo de María Teresa Álvarez Icaza, *Indios y misioneros en el noreste de la Sierra Gorda durante la época colonial*, pp. 123-195.

técnicas de evangelización, sin duda harían más compleja y más rica la interpretación de las iglesias y la función de la imagen como una lengua franca para la comunicación intercultural. Asimismo resulta necesario profundizar en el tema de la formación de los misioneros y en el adiestramiento proporcionado por los colegios apostólicos desde finales del siglo XVII. Se hace imprescindible indagar sobre los enfoques prevalecientes dentro del campo de la retórica sacra, las técnicas de predicación y la relación entre la teoría de la imagen sagrada y la teoría de la imagen artística. También es necesario indagar estas cuestiones en conexión con el interés de los frailes por el estudio de las lenguas indígenas.

Por último, dentro del campo de la historia del arte y la arquitectura surgen nuevos problemas. Por un lado, el análisis hizo evidente el manejo de un repertorio de formas y tipos que podrían relacionarse con la arquitectura de la capital virreinal, de la ciudad de Querétaro y de los grandes centros de la frontera norte de Nueva España. Por ejemplo, la utilización de la cruz latina, las bóvedas de arista, los cimborrios esquifados, claraboyas lobuladas o estrelladas, el uso de pilastras estípites y guardamalletas, es un indicio que enriquecería los estudios acerca de las geografías estilísticas del centro y norte del virreinato desde finales del siglo XVII.[4] Aunque se trate de obras materialmente perdidas, otro tanto puede deducirse de la abundancia de esculturas estofadas y de vestir —casi a escala natural—, además de la recurrente aparición de lienzos de gran formato. Un examen profundo de estas y otras evidencias permitiría cuestionar en qué medida los franciscanos de los colegios apostólicos —mientras procuraron la renovación de un espíritu misionero fundado en el pasado heroico de la evangelización del siglo XVI— apelaron a un nuevo discurso visual conectado con la teoría del arte del siglo XVII y XVIII, tanto como con las diferentes orientaciones de la retórica sagrada. Aún más, al vislumbrarse, a través de la interpretación, el esplendor de las iglesias y sus retablos surgen otras preguntas directamente derivadas de los cuestionamientos anteriores: la construcción de estos edificios demandó que alarifes con distinto grado de especialización se trasladaran a los pueblos, los indígenas fueron entrenados en diferentes tareas, el diseño y el ensamblado de los retablos —que

[4] Con sólo revisar la bibliografía de referencia sobre el tema surge que sobre la base de la especificidad de materiales y técnicas las cinco iglesias recuperaron tipos arquitectónicos y recrearon motivos de la arquitectura de la región y del norte de Nueva España. *Cf. Catálogo de monumentos históricos inmuebles de Querétaro*, 4 vols., 1986; Clara Bargellini, *La Arquitectura de la plata: iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750,* 1991; Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, 1992 y Jaime Font Fransi, *Arquitectura franciscana en Santiago de Querétaro, siglo XVII*, 1999.

ocupaban las cabeceras, los transeptos, las naves y en algunos casos las sacristías— requirieron talleres especializados y el desplazamiento de personas más o menos calificadas. Otro tanto debió ser necesario para el transporte y montaje de los grandes lienzos. Aquí se vislumbran otras dinámicas económicas y sociales. Es en este punto que las cinco misiones comienzan a salir de su aislamiento histórico y cultural. Sobre todo, la recomposición de los monumentos a través del cruce entre la mirada del presente y el pasado —es decir desde una historia del arte que parte del objeto de estudio— concibe los edificios como documentos de la cultura material y desde ellos es posible plantear vías de indagación hacia otros aspectos. Tal y como señalara Michael Baxandall una imagen, un objeto o un edificio son en el más amplio sentido un documento de la historia. No se trata de describir las dinámicas culturales para construir interpretaciones acerca de las misiones, sino descubrir desde ellas, a partir de un atento examen, aspectos nuevos y diversos la cultura que las produjo.

Documentos

Abreviaturas:
AGI: Archivos General de Indias, Sevilla (España)
AGN: Archivo General de la Nación, Ciudad de México (México)

AGI, México, 690, fs. 1-12.

AGI, México, 722, s/f.

AGI, MP-México, 162. Mapa de la Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano hecho por José de Escandón en 1747.

AGN, Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, s/f. "Inventario de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. 1770".
"Caxa 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 7. Ynventario de la ygl*esi*a el adorno de ella, de la sacristia, y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año 1770 de esta mission de la Purissima Concep*ci*on de Landa", s/f.
"Cax*a* 4, Leg*ajo* 5, n*umero* 8, Ynventario de la mission de San Miguel de Concá", s/f.
"Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 9, Ynventario, de la yglessia de esta Mission de N*uestro* S*eñor* P*adre* S*an* Franc*is*co de Tilaco", s/f.
"Cax*a* 4. Leg*ajo* 5. n*umero* 10, Ymbentario de la Yglesia S*a*ntiago Xalpam", s/f.
"Caxa 4. Legajo 5 numero 11, Ynventario de la ygl*essia* el adorno de ella, de la sacristia y de los basos sagrados; y al ultimo de todo está el de el conv*en*to y vivienda de los religiosos con sus oficinas año de 1770. De esta mi*si*on de la S*antisi*ma Virgen de la Luz de Tancoyol", s/f.
El documento fue publicado parcialmente en Jesús Mendoza Muñoz, *Las misiones de la Sierra Gorda, una utopía celestial (siglos XVII y XVIII)*, Cadereyta, Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2012, pp. 519-590.

AGN, Mapas, Planos e Ilustraciones, Mapa de la Sierra Gorda, 1792, 82 × 63 cm.

AGN, Provincias Internas, vol. 249, "Año de 1762. Testimonio de los autos de visita de las misiones de Xalpan, Landa, Tilaco, Tancoiol, y Concá, en Sierra

Gorda, y otras, providenzias dadas en ellas por el señor don Joseph de Escandon, para dar quenta con el, al excelentisimo señor virrey, de esta Nueva España", fs. 336f-417v.

El documento fue publicado parcialmente en Monique Gustin, *El barroco en la Sierra Gorda: misiones franciscanas en el Estado de Querétaro, siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1969, pp. 241-262 y en Margarita Velasco Mireles, coord., *La Sierra Gorda: documentos para su historia*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, pp. 541-562.

AGN, Provincias internas, vol. 249, "Auttos de la fundación, de las cinco misiones de Jalpan, Agua de Landa, Tilaco, Tancoyol, y Conca , en Sierra Gorda" [1744], fs. 90-141.

AGN, Provincias internas, vol. 249, exp. 8, "Inventario de la iglesia de Jalpan en 1744", fs. 94-95.

El documento publicado en M. Gustin, *op. cit.*, pp. 238-240 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, vol. 1, pp. 451-453.

AGN, Ramo Historia, vol. 522, "Informe del coronel José de Escandón acerca de su visita a la Sierra Gorda y proyecto de reorganización de sus misiones, 23 de febrero de 1743", fs. 133-156.

El documento fue publicado en Lino Gómez Canedo, *Sierra Gorda un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII)*, [1976], Querétaro, Instituto Queretano para la Cultura y las Artes, Miguel Ferro, 2011, pp. 177-202 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit*, vol. 1, pp. 409-431.

AGN, Ramo Provincias Internas, vol. 249, exp. 10, "Diligencias pertenecientes a la fundación de la Misión de San Francisco del valle de Tilaco y congregación de los indios de sus rancherías, ejecutadas por el señor don Joseph de Escandón, coronel del regimiento de Querétaro, y teniente de capitán general de la Sierra Gorda, sus misiones, presidios y fronteras por el rey nuestro señor [1744]", s/f.

El documento fue publicado en Joaquín Meade, "La huasteca queretana", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, núm. 4, t. X, 1951, pp. 403-432 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, vol. 1, pp. 455-482.

Archivo del Colegio de Guadalupe (Zacatecas), Ms. 32, "Carta del Reverendo Padre Comisario de Misiones, fray José Ortes de Velasco, a este Discretorio describiendo las misiones de la Sierra Gorda, Querétaro, 26 de junio de 1744".

El documento fue publicado en L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 203-206 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, vol. 1, pp. 447-449.

Archivo General de los Franciscanos (Roma), Colección Civezza, caja 203, "Informes sobre las misiones de Concá, Tancoyol, Landa, Tilaco y Jalpan. Jalpan, 14 de octubre de 1758", s/f.

El documento fue publicado en L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 221-236 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, vol. 1, pp. 515-528.

Biblioteca del Pontificio Ateneo Antoniano (Roma), Colección Civezza, caja 203/7, "Estado de las misiones franciscanas de Sierra Gorda en 1764", s/f.

El documento fue publicado por L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 251-255.

Biblioteca Nacional de México, Archivo Franciscano, Caja 45, n. 1026 (77/1052),"Razón de las missiones que el Collegio de San Fernando tiene en Sierra Gorda, alias Sierra Madre, y el estado que al presente tienen [1748]", fs. 1-2.

El documento fue publicado en L. Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 215-220 y en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit*, vol. 1, pp. 493-497.

Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, Ms. 6411, "Catálogo de la Biblioteca del Colegio de San Fernando de Propaganda Fide".

Colección Latinoamericana, Universidad de Texas, Austin, ms. 1711, Jerónimo de Labra, "Manifiesto de lo presedido en la conquista, pacificación y reducción de los indios chichimecos jonaces de la Sierra Gorda, distante de la ciudad de México 35 leguas", 30 de junio de 1740.

El documento fue publicado en M. Velasco Mireles, coord., *op. cit.*, pp. 386-387.

Fuentes impresas

ABREU, Andres de, *Vida del seraphin en carne y vera efigies de Christo San Francisco de Assis*, Toledo, Francisco Martin, 1744.

Actas de fundación de las misiones franciscanas de Sierra Gorda, 1682-1683, ed. Jesús Mendoza Muñoz, Cadereyta, Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2006.

ÁGREDA, María de Jesús de, *Mystica ciudad de Dios*, 3 tt., Amberes, Geronymo Verdussen, 1696.

ALCIATO, Andrea, *Emblemata*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1548.

ALCOCER, Joseph Antonio, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz*, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.

ALDOVERA DE MONSALVE, Geronimo de, *Discursos en las fiestas de los santos*, 3 tt., Zaragoza, Pedro Cabarte, 1626.

ARVIZU GARCÍA, Carlos, *Querétaro: aspectos de su historia. A través de documentos existentes en el Archivo General de Indias y otras fuentes*, Querétaro, Instituto Tecnológico de Monterrey, Unidad Querétaro, 1984.

BEAUMONT, Pablo de, *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, [1778], 3 tt., México, Archivo General de la Nación, 1932.

BONAFE, Rafael de, *Titulos de excelencia, y oficios de piedad del Arcangel San Rafael, uno de los siete assistentes de Dios, presidente de la salud*, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo, 1659.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de, *Hebdomadario trino, exercicios devotos, y obsequiosos desagravios á la santísima, amabilísima y misericordiosísima Trinidad*, México, Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1745.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de, *Indice poetico de la admirable vida de el glorioso patriarcha S. Francisco de Assis*, México, Joseph Bernardo de Hogal, 1732.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales alegoricos y historiales*, t. 4, Madrid, Viuda de Manuel Fernández, 1759.

CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

CARDUCHO, Vicente, *Dialogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martinez, 1633.

CHILTON, Juan, "Notable relación de Juan Chilton acerca de los habitantes, costumbres, minas, ciudades, riquezas, fuerzas y demas cosas particulares de la Nueva-España, y de otras provincias de las indias occidentales: vistas y notadas por él mismo en los viajes que hizo por aquellas partes durante 17 ó 18 años", en *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística de la República Mexicana*, Segunda Época, t. I, 1869.

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

CORNEJO, Damian, *Chronica seraphica*, Parte primera, Madrid, Juan Garcia Infançon, 1682.

CORNEJO, Damian, *Chronica seraphica*, Parte segunda, Madrid, Juan Garcia Infançon, 1684.

CORNEJO, Damian, *Chronica seraphica*, Parte tercera, Madrid, Juan Garcia Infançon, 1686.

CORNEJO, Damian, *Chronica seraphica*, Parte quarta, Madrid, Juan Garcia Infançon, 1698.

DAZA PINCIANO, Bernardino, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, Guillielmo Rouillio, 1549.

DIEZ, Joseph, *Aljaba apostolica de penetrantes flechas, para rendir la fortaleza del duro Pecador, en varias Canciones, y Saetas, que acostumbran cantar en sus Missiones los R.R.P.P. Misioneros Apostolicos, de N.S.P. San Francisco*, México, Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1731.

ESCANDÓN, José de, *Aportación histórica: 1749*, ed. Joaquín Meade, México, s/ed., 1949.

ESCARDÓ, Juan Bautista, *Rhetorica christiana o idea de los que dessean predicar con espiritu, y fruto de las almas*, Mallorca, Herederos de Grabiel Guaso, 1647.

ESPINOSA, Isidro Félix de, *Chronica apostolica, seraphica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España*, México, José Bernardo de Hogal, 1746.

ESPINOSA, Isidro Félix de, *Compendio de la vida maravillosa del Seráfico Padre San Francisco*, México, Joseph Bernardo de Hogal, 1735.

ESPINOSA, Isidro Felix de, *Crónica de la provincia franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, México, Imp. El Tiempo, 1899.

Estado general de las fundaciones hechas por D. José de Escandón en la colonia de Nuevo Santander, costa del seno mexicano: documentos originales que contienen la inspección de la provincia efectuada por el capitán de dragones don José Tienda de Cuervo, el informe del mismo al virrey y un apéndice con la relación histórica del Nuevo Santander por Fr. Vicente Santa María, 2 vols., México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929-1930.

FLORENCIA, Francisco de, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, Sevilla, Tomas López de Haro, 1692.

FLORENCIA, Francisco de, *Zodíaco mariano*, [1755], ed. Antonio Rubial, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

GONZALEZ DE TORRES, Eusebio, *Chronica seraphica*, Parte quinta, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1719.

GONZALEZ DE TORRES, Eusebio, *Chronica seraphica*, Parte sexta, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1725.

GONZALEZ DE TORRES, Eusebio, *Chronica seraphica*, Parte septima, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1729.

GONZALEZ DE TORRES, Eusebio, *Chronica seraphica*, Parte octava, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1737.

GRIJALVA, Juan de, *Crónica de la orden de Nuestro Padre San Agustín*, [1624], México, Porrúa, 1985.

HITA, Alonso de, *Geroglifico sagrado de la amistad mas verdadera, y vivo traslado de la divina, y celestial en los gloriosos patriarchas Sancto Domingo, y San Francisco*, México, Francisco Rodriguez Lupercio, 1692.

HOMERO, *Odisea*, ed. Carlos García Gual, trad. José Manuel Pavón, Madrid, Gredos, 2000.

HORACIO, *Sátiras, Espístolas, Arte poética*, ed. y trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

INTERIAN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, trad. Luis de Durán y de Bastero, 2 vols., Madrid, Joachin Ibarra, 1782.

INTERIAN DE AYALA, Juan, *Pictor christianus eruditus*, Madrid, Ex Typographia Conventus praefati ordinis, 1730.

ISOLANO, Isidoro, *Summa des donis Sancti Joseph*, Pavía, Jacob Paucidrapium, 1522.

La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz por un Sacerdote de la Compañia de Jesus, trad. Lucas Rincon, 2 tt., México, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña María de Rivera, 1737-1738.

La divozione di Maria Madre Santissima del Lume da un sacerdote della Compagnia di Gesù, 2 tt., Palermo, Stefano Amato, 1733.

Las misiones de la Alta California, Archivo y Biblioteca de la Secretaria de Hacienda, Colección Documentos Históricos, t. II, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, 1914.

López de Arenas, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás de Tartaglia y otras cosas tocantes a la Ieometría y puntas de compás*, Sevilla, Luis Estupiñan, 1633.

López, Diego, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Geronimo Vilagrasa, 1670.

Martín de Guijo, Gregorio, *Diario. 1648-1664*, ed. Manuel Romero de Terreros, 2 tt., México, Porrúa, 1986.

Mateu y Sanz, Lorenzo, *Vida y martirio del glorioso español San Lorenço sacados de vnos antiquissimos escritos del celebrado Abad Donato*, Salamanca, Jacinto Taberniel, 1636.

Nuñez de Castro, Pedro, *Santoral serafico de las festividades, y santos que se celebran en la serafica religion de nuestro padre San Francisco*, Medina de Rioseco, Francisco Fernández de Córdoba, 1618.

Nuñez de Castro, Pedro, *Vida de San Fernando el Tercer Rey de Castilla y León*, Madrid, Viuda de Francisco Nieto, 1673.

Ovidio, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.

Oviedo, Juan Antonio de, *El devoto de la santissima Trinidad*, México, Joseph Bernardo de Hogal, 1735.

Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001.

Padua, Antonio de, *Sermones Dominicales et in solemnitatibus*, ed. A.M. Locatelli, Padua, 1895-1913.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane,* Bologna, Benacci, 1582.

Palou, Francisco, *Relación historica de la vida y apostolicas tareas del venerable padre fray Junipero Serra*, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1787.

Palou, Francisco, *Vida de fray Junípero Serra y misiones de la California septentrional*, ed. Miguel León Portilla, México, Porrúa, 2007.

Papenbroeck, Daniel van, *Acta vitae s. Ferdinandi, regis Castellae et legionis*, Amberes, Michelem Knobbarum, 1684.

Paredes, Joseph, *Luz de la Luz. Sermon de la Madre Santissma, que en la Iglesia De la Compañia de Jesus de la Ciudad de Merida Dia 21 de Mayo de 1749*, México, s/i, 1750.

Pascual, Huguet y Rubert, *História de la vida, martirio y patria de S. Lorenzo*, Valencia 1717.

Paso y Troncoso, Francisco del, *Papeles de la Nueva España*, 7 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1905-1906.

Platón, *República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2006.

Presentacion, Juan de la, *El cavallero de Christo: vida del augustissimo San Fernando Rey de España*, Madrid, Melchor Sanchez, 1678.

Quintiliano, *Institución oratoria*, ed. Roberto Heredia Correa, trad. Ignacio Rodriguez y Pedro Sandier, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Rodas, Apolonio de, *Argonáuticas,* intr. Carlos García Gual, trad. y ed. Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, 2000.

Rodríguez de León Pinelo, Juan, *El Predicador de las gentes San Pablo*, Madrid, María de Quiñones, 1638.

San Bernardo, Alonso de, *Vida del glorioso San Pedro de Alcántara…*, Nápoles, Feliz Mosca, 1701.

San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época, ed. José Antonio Guerra, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.

Sánchez de Viana, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio*, Valladolid, Diego Fernandez de Cordova, 1589.

Santa María, Guillermo de, *Guerra de los chichimecas: (México 1575-Zirosto 1580)*, El Colegio de Michoacán, Universidad de Guadalajara, El Colegio de San Luis Potosí, 2003.

Serra, Junípero, *Escritos de Fray Junípero Serra*, ed. Salustiano Viñedo y Jacinto Fernández-Largo, 5 vols., Petra, Mallorca, S. Vicedo, 1984.

Siena, Bernardino de, *Opera omnia*, ed. Jean de La Haye, vol. 4, Venecia, Andrea Poletti, 1745.

Soriano, Juan Guadalupe, *Tratado del arte y unión de los idiomas otomí y pame; vocabularios de los idiomas pame, otomí mexicano y jonás*, ed. Yolanda Lastra, México, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2012.

Tobar, Joseph de, *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz*, México, Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763.

Torrubia, Joseph de, *Chronica seraphica*, Parte novena, Roma, Generoso Salomoni, 1756.
Vega, Diego de la, *Parayso de la gloria de los Santos*, 2 vols. Barcelona, Balthasar Simon, 1604.
Veres Acevedo, Laureano, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, México, La Europea, 1901.
Vetancurt, Agustín de, *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio. Menologio franciscano*, [1697-1698], México, Porrúa, 1982.
Vieyra, Antonio de, *Todos sus sermones, y obras diferentes*, IV tt., Barcelona, Juan Piferrer, 1734.
Villa-Señor y Sánchez, Joseph Antonio de, *Theatro americano, descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España, y sus jurisdicciones*, 2 vols., México, Imprenta de la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1746.
Ximenez Samaniego, Joseph, *Vida del venerable padre Ioan Dunsio Escoto, doctor mariano [...] principal, y maximo defensor del Soberano Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Madre de Dios*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1668.
Zaraza y Arce, Francisco de, *Templos y casas fuertes en la sierra Gorda*, México, Vargas Rea, 1946.

Bibliografía

ACEVEDO VALDÉS, Esther, Fausto Ramírez Rojas y Jaime Cuadriello Aguilar, eds., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA, María Teresa, "La subsistencia de los pames del noreste de la Sierra Gorda durante el período colonial", en Jaime Nieto Ramírez, coord., *Sierra Gorda de Querétaro. La Tierra y el hombre, Universidad Autónoma de Querétaro*, Querétaro, Ediciones Universitarias Maristas, México, 2010, pp. 160-161.

ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA, María Teresa, *Indios y misioneros en el noreste de la Sierra Gorda durante la época colonial*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 2015.

ANAYA LARIOS, José Rodolfo, *et al.*, *Breve Historia de Querétaro*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1986.

ARROYO, Esteban, *Las misiones dominicanas en la Sierra Gorda de Querétaro*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998.

BARGELLINI, Clara, *et al.*, *Querétaro, ciudad barroca*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.

BARGELLINI, Clara y Michael K. Komanecky, eds., *El arte de las misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

BARGELLINI, Clara y Pamela Huckins, "Junípero Serra's Taste and the Art and Architecture of the California Missions", en Steven W. Hackel, ed., *The Worlds of Junípero Serra: Historical Contexts and Cultural Representations*, Oakland, University of California Press, 2018, pp. 165-194.

BARGELLINI, Clara, *La Arquitectura de la plata: iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

BARGELLINI, Clara, *La catedral de Saltillo y sus imágenes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
BAXANDALL, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980.
BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009.
BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, *Arte Novohispano*, vol. 3, México, Grupo Azabache, 1992.
BOILS MORALES, Guillermo, *Arquitectura y sociedad en Querétaro (siglo XVIII)*, Querétaro, Universidad Nacional Autónoma de México, Archivo Histórico del Estado de Querétaro, 2004.
Catálogo de monumentos históricos inmuebles de Querétaro, 4 vols., México, Gobierno del Estado de Querétaro, INAH, 1986.
CHAUVET, Fidel de Jesús, *La iglesia de San Fernando de México y su extinto Colegio Apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, Jus, 1980.
CORSI, Elisabetta, ed., *Órdenes religiosas entre América y Asia: ideas para una historia misionera de los espacios coloniales*, México, El Colegio de México, 2008.
CROW, Thomas, *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
CUADRIELLO, Jaime, "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en Jaime Cuadriello, Paula Mues Orts y Rosario Inés Granados Salinas, eds., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pp. 61-205.
CUADRIELLO, Jaime, Paula Mues Orts y Rosario Inés Granados Salinas, eds., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
DONAHUE, William H., "Mary of Agreda and the Southwest United States", *The Americas*, núm. 9, 1953, pp. 291-314.
EBERLEIN, Johann Konrad, "The Curtain in Raphael's Sistine Madonna", *Art Bulletin*, vol. 65, Num. 1, 1983, pp. 61-77.
Expediente técnico para la postulación de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda como patrimonio cultural de la humanidad, UNESCO, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2001.

FONT FRANSI, Jaime, *Arquitectura franciscana en Santiago de Querétaro, siglo XVII*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1999.

GALAVIZ, María Elena, "Descripción y pacificación de la Sierra Gorda", en *Estudios de historia novohispana*, vol. 4, 1974, pp. 113-149.

GARCÍA UGARTE, Marta Eugenia, *Querétaro. Historia breve*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

GEIGER, Maynard, "The Library of the Apostolic College of San Fernando de México, in the Eighteenth and Nineteenth Century", en *The Americas*, núm. 4, vol. VII, 1951, pp. 425-434.

GEIGER, Maynard, *The Life and Time of fray Junípero Serra or the man who never turned back 1713-1784: A biography*, 2 vols., Washington D.C., Academy of American Franciscan History, 1959.

GEIGER, Maynard, *Vida y época de Fray Junipero Serra, O.F.M. o el hombre que nunca retrocedió*, Gobierno de la Comunidad Autónoma de Baleares, 1987.

GERHARD, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

GERHARD, Peter, *La frontera norte de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

GOMBRICH, Ernst, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1994.

GÓMEZ CANEDO, Lino, "Misiones del Colegio de Pachuca en el Obispado del Nuevo León, en *Humanidades*, núm. XIII, 1972, pp. 411-412.

GÓMEZ CANEDO, Lino, *Evangelización y conquista: experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1977.

GÓMEZ CANEDO, Lino, *Sierra Gorda un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII)*, ed. José Luis Soto Pérez, Querétaro, Antonio Ferros, 2011.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1997.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.

GONZÁLEZ MARMOLEJO, Jorge René, *Misioneros del desierto. Estructura, organización y vida cotidiana de los Colegios Apostólicos de Propaganda Fide. Siglo XVIII*, México, INAH, 2009.

GONZÁLEZ MONTES, Jaime, *El barroco queretano: análisis de la forma arquitectónica en Santiago de Querétaro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2009.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994.
GUSTIN, Monique, *El barroco en la Sierra Gorda: misiones franciscanas en el Estado de Querétaro, siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1969.
JIMÉNEZ GÓMEZ, Juan Ricardo, coord., *Creencias y prácticas religiosas en Querétaro: siglos XVI-XIX*, México, Plaza y Valdés, 2004.
KRIEGER, Peter, ed., *La imagen sagrada y sacralizada. XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
LARA CISNEROS, Gerardo, *El cristianismo en el espejo indígena: religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.
MEADE, Joaquín, *La huasteca queretana*, Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, t. X, núm. 4, 1951.
MEJÍA PÉREZ CAMPOS, Elisabeth, "Los primeros años de conquista en la Sierra Gorda", en Jaime Nieto Ramírez, coord., *Sierra Gorda de Querétaro. La Tierra y el hombre, Universidad Autónoma de Querétaro*, Querétaro, Ediciones Universitarias Maristas, México, 2010, pp. ***.
MENDOZA MUÑOZ, Jesús, *Las misiones de la Sierra Gorda, una utopía celestial (siglos XVII y XVIII)*, Cadereyta, Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2012.
MITCHELL, W.J.T., "Mostrando el ver: una crítica a la cultura visual", en *Estudios visuales*, núm. 1, noviembre de 2003, pp. 17-40.
MORALES, Francisco, "De la utopía a la locura. El Asia en la mente de los franciscanos de Nueva España: del siglo XVI al XIX, en Elisabetta Corsi, ed., *Órdenes religiosas entre América y Asia: ideas para una historia misionera de los espacios coloniales*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 75-77.
MOXEY, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona, Sans Soleil, 2015.
MUÑOZ ESPINOSA, María Teresa, *Cultura e historia de la Sierra Gorda de Querétaro*, México, CONACYT, Plaza y Valdés, 2007.
NIETO RAMÍREZ, Jaime, coord., *Sierra Gorda de Querétaro. La Tierra y el hombre, Universidad Autónoma de Querétaro*, Querétaro, Ediciones Universitarias Maristas, México, 2010.
ORTIZ LAJOUS, Jaime y Alberto Valencia, *Querétaro: rescate patrimonial*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Ortiz Lajous, Jaime, Francisco Covarrubias Gaitán, Mercedes Gómez Mont, *et al.*, *Las Misiones de Sierra Gorda*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1985.

Páez Flores, Rosario Gabriela, *Pueblos de frontera en la Sierra Gorda queretana, siglos XVII y XVIII*, México, Archivo General de la Nación, 2002.

Peláez Morales, Adriana, *Catálogo de la biblioteca del Colegio de San Fernando de la Ciudad de México*, vol. 2., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Pörtl, Klaus, "La obra poética de Fray Damián Cornejo (1629-1707): los problemas de una edición crítica a base de los apógrafos", en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 583-586.

Portús, Javier, "Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro", en José Riello, ed., *"Sacar de la sombra lumbre". La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 21-31.

Powel, Philip W., *La guerra chichimeca (1550-1600)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Querétaro. Tesoros de la Sierra Gorda, México, Gobierno del Estado de Querétaro, Grupo Azabache, 1992.

Ratto, Cristina, "Así en la tierra como en el cielo. Arte y retórica visual en la misión de Jalpan", en Lourdes Somohano Martínez, Maribel Miró Flaquer, coords., *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Sierra Gorda*, vol. VIII, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 96-139.

Ratto, Cristina, "Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano, en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 3, 2018, pp. 25-48.

Robin, Alena, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México. Arte, patrocinio y sacralización del espacio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Reau, Marie Therese, *Portadas franciscanas: la decoración exterior de las iglesias de Mexico en el siglo XVIII: regiones de Texcoco, Toluca, Tepalcingo y Sierra Gorda*, Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, 1991.

Rex Galindo, David, "Inside the Cloister: Exploring the Life of Fray Junípero Serra in the College of San Fernando", en Steven W. Hackel, ed., *The Worlds*

of Junípero Serra. Historical Contexts and Cultural Representations, Oakland, University of California Press, 2018, pp. 87-103.
Riello, José, ed., *"Sacar de la sombra lumbre". La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, Museo Nacional del Prado, 2012.
Rubial, Antonio, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", núm. 72, 1998, pp. 5-37.
Rubial, Antonio, "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la Madre Ágreda en la propaganda inmaculista franciscana", Peter Krieger, ed., *La imagen sagrada y sacralizada. XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 563-582.
Rubial, Antonio, "Las edades doradas de la evangelización franciscana. Entre la creación literaria y la verdad histórica", en José Pascual Buxó y Mario Calderón, eds., *Primeras jornadas de literatura mexicana*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998, pp. 19-34.
Rubial, Antonio y María Teresa Suárez Molina: "Mártires y predicadores. La conquista de las fronteras y su representación plástica", en Esther Acevedo Valdés, Fausto Ramírez Rojas y Jaime Cuadriello Aguilar, eds., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 50-71.
Septién y Septién, Manuel, *Historia de Querétaro. Desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*, [1967], Obras de Manuel Septién y Septién, Tomo 1, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1999.
Solis de la Torre, J. Jesús, *Bárbaros y ermitaños: Chichimecas y agustinos en la Sierra Gorda, siglos: XVI, XVII y XVIII*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 2004.
Somohano Martínez, Lourdes y Maribel Miró Flaquer, coords., *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Sierra Gorda*, vol. VIII, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2015.
Somohano Martínez, Lourdes, "Jalpan en el contexto serrano del siglo XVI", en Lourdes Somohano Martínez y Maribel Miró Flaquer, coords., *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Sierra Gorda*, vol. VIII, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 57-58.
Somohano Martínez, Lourdes, "Los indios pames y jonaces y la reorganización de su territorio. Sierra Gorda queretana. Siglos XVII y XVIII", en Lourdes Somohano Martínez y Maribel Miró Flaquer, coords., *Tiempo y región. Estudios*

históricos y sociales. Sierra Gorda, vol. VIII, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 71-95.

SUPER, John C, *La vida en Querétaro durante la Colonia, 1531-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

VELASCO MIRELES, Margarita, coord., *La Sierra Gorda: documentos para su historia*, 2 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996 y 1997.

VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, *Colección de Documentos para la historia de San Luis Potosí*, 4 tomos, San Luis Potosí, Imprenta del Editor, 1897.

VELÁZQUEZ, Primo Feliciano, *Historia de San Luis Potosí*, 4 tomos, Sociedad Mexicana de Geografía y estadística, 1946, 1947, 1949.

WEBER, David, "Arte y arquitectura, fuerza y temor: la lucha por el espacio sagrado" en Clara Bargellini y Michael K. Komanecky, eds., *El arte de las misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 3-23.

WEIZMAN, Eyal, *et al.*, *Forensic Architecture. Hacia una Estética investigativa*, Barcelona, México, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2017.

Índice general

Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la sierra gorda. Siglo XVIII fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en junio de 2019 en la Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección HEÚRESIS con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, elaborada por F1 Servicios Editoriales, la fuente tipográfica *Devaganari* en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Dánae Montero Alejandri.

CRISTINA RATTO

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2001 imparte clases de historia y teoría del arte en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha participado en distintos proyectos de investigación en la misma Facultad, en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Sus líneas de estudio se centran en la historia del arte y la cultura visual, en las relaciones entre arte y literatura novohispanos, así como en la arquitectura de los conventos de mojas durante la época virreinal. Ha publicado artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. Entre ellos destaca "The Development of Architecture in New Spain, 1500-1810", publicado en *Oxford Bibliographies in Latin American Studies* (Oxford University Press), estudio que integra sus principales temas y perspectivas de investigación.


9 786073 015776